العدد الخامس والاربعون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



مُشعل السراج
للفنان : أنطونيو ماريا فابرايكوستا

الافتتاحية

على مكتب وزير الثقافة

من منطلق الوفاء، والاعتراف بالجهد غير المسبوق في تعظيم وتفعيل الحراك الثقافي في بلدنا، والأخذ بأيدي طاقاتنا الإبداعية لتحقيق مزيد من الانجازات التي من شأنها الرقي بثقافتنا الوطنية ومثقفينا... فإنني أجد نفسي للاعتبارات آنفة الذكر - في موقف يملي عليّ - مرة ثانية - توجيه التحية والتقدير لوزير الثقافة الذي يخوض معركة نبيلة من أجل تحقيق تلك الأهداف التي تستحق مثل هذا الجهد الخلاق، وأعتقد أنه لا حاجة لتعداد الانجازات التي تحولت من أفكار وأحلام وطموحات إلى واقع ملموس لا ينكره إلاّ جاحد أو حاسد، أو من نفر تسلل إلى الوسط الثقافي في غفلة من التهاون واللامبالاة في تقويم الأمور، وتقييم المنتج وأصحابه بموضوعية، بعيداً عن المجاملة، والاجندات الانتخابية الضيقة.

بعد هذه العجالة، وفي ضوء التجربة المريرة، وإنعكاساتها على ثقافتنا الوطنية، أرى أن الواجب يدفعني لطرح قضية سبق وأن تم طرحها عبر هذا المنبر في الماضي، ومخاطبة وزير الثقافة بشأنها خطياً بعد ذلك، وأعني بها «الجدار العازل» الذي أسهم بتشييده البريد الأردني - بعد الخصخصة والذي حال دون تسويق المنجز الثقافي الوطني في الأقطار العربية لكي يطلع المثقفون العرب على سوية هذا المنجز، وإن كان يستحق الاشادة والتعميم، والاستفادة من مضمونه، أو أن للنقاد رأياً غير ذلك.

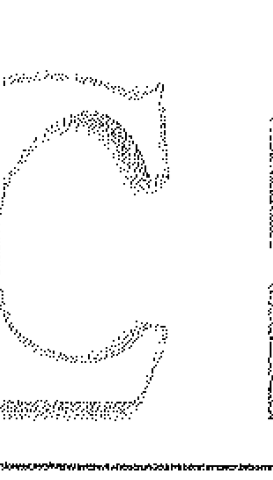
نفرح كثيراً لأن وزير الثقافة استطاع أن ينجز مشروع التفرغ الأدبي، ولكننا في الوقت نفسه نشعر بالحزن والأسى ، لأن حصيلة هذا المشروع وجهد أصحابه والأموال التي انفقت من أجله ستهدر جميعها سدى، لأن منجزهم سيظل محصوراً ومحاصراً داخل بلدهم ولن يتسنى لأحد من الأطراف الاطلاع عليه بما ينعكس ايجاباً على مسيرتنا الثقافية حاضراً أو مستقبلاً، فقط لأن كلفة توزيعه في الخارج توازي - وربما تفوق - قيمة المكافأة التي تقاضاها المبدع لقاء تفرغه والجهد الذي بذله لكي يرى منجزه النور إلاّ في حدود ضيقة قد لا تتجاوز المدينة التي يقطن فيها.

لسنا ضد خصخصة البريد، ولكننا كنا نتمنى أن تضاف بعض الشروط إلى كل المرافق التي جرى خصخصتها، شروط لا تغلق الجسور بين بلدنا والأقطار الأخرى، فالحضارة تكمن في إبقاء جسور التلاقي والتعارف، والاطلاع والتبادل المعرفي مشرعة بين الجميع.

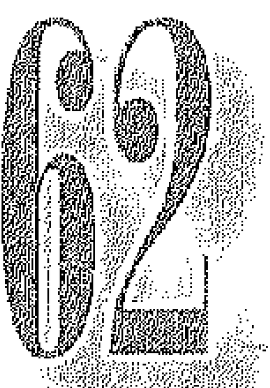
قضية في غاية الأهمية - كما أراها - وتشاركني الغالبية الرأي حولها، أضعها اليوم بين يدي وزير الثقافة، عسى أن تثمر مساعيه في إيجاد الحلول لمعالجتها، وإلاّ فإننا سنظل ندور في حلقة مفرغة كعرس اقتصرت الدعوات لحضوره على الأهل والأقارب فقط ضبطاً للنفقات، أو ندوة فكرية مهمة لم يحضرها غير المحاضر وبعض أصدقائه الخلّص لسوء في الترتيب والتحضير لها.

رئيس التحرير



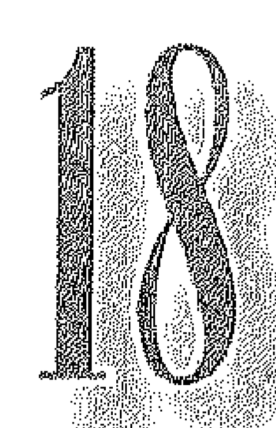


عمان

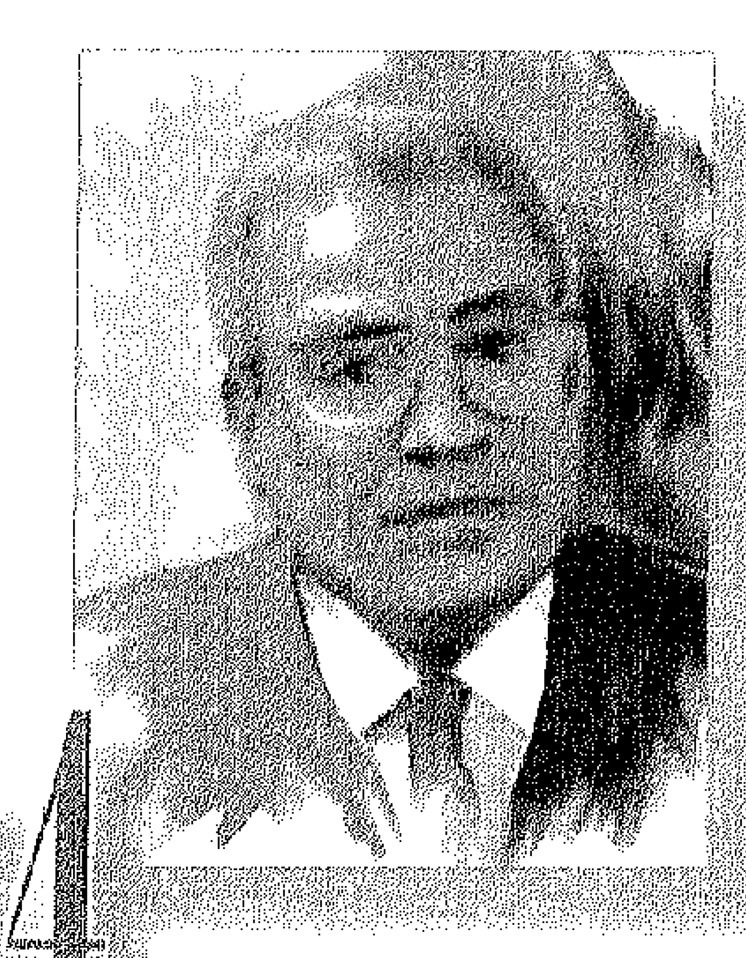


62 جيوب لتوسيع الحكاية



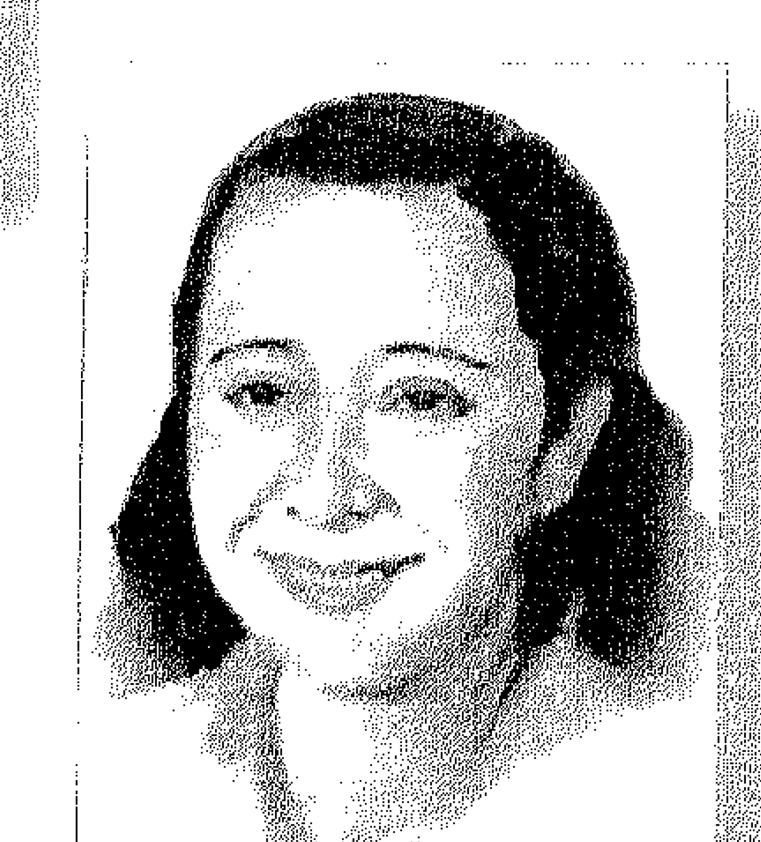


18 عاشقة الليل في ذمة التاريخ





56 بلاغة المتاهة «سمة البحث عن مخرج» في رواية "الطريق" لنجيب محفوظ



4 جابر عصفور قارئاً لشعر النهضة



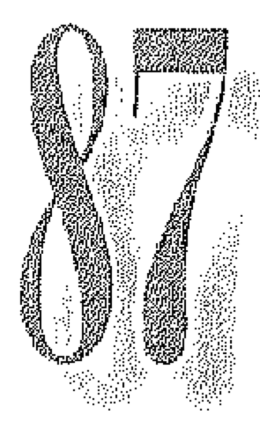
المحتويات

AMMAN 145

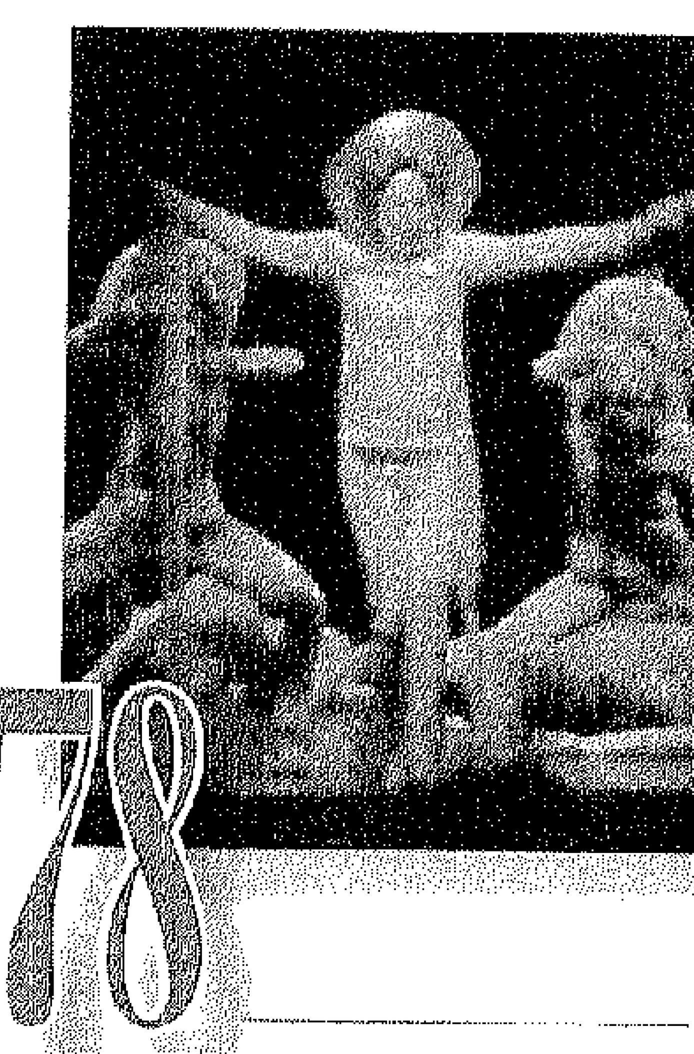
تموز / ٢٠٠٧

تصدر عن

امانة عمان الكبرى



نساء يصغن الحاضر
بقوة ويتوجسن من الماضي







78

الطموح الذي يسكن
المسرحيين السعوديين
أكبر بكثير من الواقع

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٣٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٨٣٢/٢٠٠٢/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاعلفة عبر الايميل مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقا. ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.
لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



جابر عصفور قارئاً لشعر النهضة - البارودي أنموذجاً -



د. نادية عبد الجبار جواد *

يعدّ الناقد العربي الدكتور جابر عصفور من أهم النقاد العرب الذين اهتموا بمراجعة أدب النهضة وتقويمه، وقراءته قراءة دقيقة ومعمّقة من أجل استشراف حقيقة الروح النهضوية التي انطوى عليها، وبما يعكس التطورات اللاحقة التي حصلت في ميادين الأدب العربي عموما.



عصفور

وبما أن شعر النهضة يقف في مقدمة الموروث الأدبي لعصر النهضة ويعبّر على نحو ما عن حساسية هذا العصر ورؤيته وفكره، فقد انشغل به جابر عصفور انشغالاً علميا عميقا وواسعا وقرأه في أكثر من اتجاه وعلى أكثر من مستوى من خلال مجموعة من الدراسات والبحوث.

وحاول أن يطرح على هذا الشعر جملة من أسئلة العصر الحساسة من أجل وضع هذا الشعر في مشهده الحقيقي، الذي يمكنه أن يعطي صورة حقيقية عما جرى من مستويات تحديث وتطوير في بنية القصيدة العربية وفي موضوعاتها وأساليب تعبيرها.

ولا شك في أن جابر عصفور بمقاربته لشعر النهضة سعى إلى استثمار طبيعة العصر الإحيائي النهضوي للإشارة إلى الكثير من صور التناقض التي شابت قراءة هذه الفترة، واجتهد في تنقيتها من الشوائب التي رافقت هذه القراءة واقتراح حلول لأسئلتها، وفحص ممكناتها فحصا دقيقا يقوم على رؤية العصر من خلال تاريخيته ومكانيته وضمن أفقه.

إذ اتسمت قراءته بقدر عالٍ من الهدوء والرويّة بالرغم مما انطوت عليه في بعض الأحيان من حماسة - قد تكون زائدة - في الدفاع عن النماذج الشعرية النهضوية مرّة، وسلبهم ما منحهم إياه من امتياز وتفوّق وتفرّد حين تتسلّط آلته النقدية الفاحصة على النماذج والظواهر والموضوعات.

لكنه على العموم استطاعت مراجعته لشعر النهضة أن تجيب عن الكثير من أسئلتها الفكرية والرؤيوية، إذ استطاع أن يستثمر قراءته النقدية للشعر والعصر ورموز العصر الإحيائي من أجل إعطاء تصوّر مشهدي عما جرى في إطار تلقّي مصطلح عصر النهضة ومفاهيمه.

وبما أن الشاعر الإحيائي الأوّل محمود سامي البارودي كان على رأس المدرسة الإحيائية فقد أخذ اهتماما كبيرا من لدن جابر عصفور، على النحو الذي بدا وكأنه المثل الحقيقي لهذا التيّار من مجموعته الأولى، وشكّل أنموذجا يحتذى للمجموعة الثانية التي ترأسها شوقي فيما بعد.

لذا فإن مراجعتنا لقراءة جابر عصفور تتركز على فحصه لأنموذج البارودي بوصفه الأنموذج المتفرّد، وكل ما يمكن

أن يُقال عن أنموذجه يصبح من السهل إمكانية تعميمه على النماذج الأخرى.

الصنعة الشعرية التراثية:

ـ التقليد والشكل.

انصرف شعراء الإحياء الذين يمثلون ما دُعي بـ "شعر النهضة" إلى مصطلح الصنعة بوصفه سرّ العملية الشعرية وعنوانها الكبير، إذ نهض شعر الإحياء في درجة أساسية ومركزية من درجاته على التقليد، بوصفه بوابة حقيقية للإبداع، والتقليد يذهب عادةً إلى النماذج الرفيعة من الشعر العربي القديم، على النحو الذي يصبح التقليد هنا العودة إلى الشكل الشعر الأصل الذي انبنت عليه شعرية القصيدة العربية.

ويعاين جابر عصفور هذا المصطلح في إطار تناول مفهومي لدى شعراء الإحياء بأن الصنعة هي "القدرة على إحداث نتيجة سبق تصورها بوساطة فعل خاضع للوعي والتوجيه، فالشاعر صانع ماهر ينتج من أجل مستمعين، وترمي مهارته إلى إحداث تأثير خاص، أو تخييل، في عقولهم، والشاعر مثل أي صانع آخر على هذا النحو، يتعلّم كيفية صنع شعره عن طريق الحفظ والممارسة والرجوع إلى القواعد المأخوذة من تجارب أسلافه" (١).

أي أن "الصنعة" هنا هي أرقى مرتبة يمكن أن يصل إليها الفن الشعري عندهم، وهو على الصعيد المفهومي مرتبط بالمهارة التي تعكس قيمة الشاعر في حفظ الأشعار واحتوائها وتمثّلها والقدرة على الإتيان بمثلها، وتتكوّن هذه المَلَكة من خلال آليات الحفظ والممارسة والخبرة والتعلّم وضبط التقاليد الشعرية التي اشتغل عليها الأسلاف وإتقانها.

ويرى جابر عصفور أن الشاعر البارودي. ومعظم شعراء هذه المدرسة. تعلّم فن الصنعة من شيخه حسين المرصفي صاحب كتاب "الوسيلة الأدبية"، الذي كان هو وكتابه بمثابة الدستور الفني والمهاري التقليدي لروّاد هذا التيار الشعري، إذ غذّاهم بالمقولة الأساسية التي رسمت لهم طريق التقليد والمحاكاة وترسّم السبيل الشعري للأسلاف.

وصف حسين المرصفي البارودي وصفا يعبّر عن إيمانه الكبير بقدراته الشعرية التي يمكن أن تمثّل رؤيته المجسّدة في كتابه بقوله "هذا الأمير الجليل ذو الشرف الأصيل والطبع البالغ النقاوة والذهن المتنامي ذكاؤه محمود سامي باشا البارودي، لم يقرأ كتابا في فن من فنون العربية، غير أنه لما بلغ سن التعقّل وجد من طبعه ميلا إلى قراءة الشعر وعمله" (٢).

فيركز هنا على آلية التعلم على فن الوضع الشعري والكتابة الشعرية من خلال ميله الواعي إلى الشعر وعمله، إذ عبّر عن أسلوبية الكتابة الشعرية



كما هو واضح بـ "العمل"، أي أن الشعر عمل يشبه أي عمل آخر يحتاج إلى إتقان الصنعة ومعرفة دقيقة بطبيعتها وفنونها وآلياتها.

يذهب جابر عصفور إلى أن الشاعر العربي الإحيائي لم يتمكّن من استيلاد أنموذج جديد في إطار تجربته النهضوية الشعرية، بل عاش بالرغم من إبداعه الشعري على مستوى إتقان الصنعة الشعرية عالة على الأسلاف، وظلّ الشاعر الإحيائي يجترّ أنموذج البناء الشعري التقليدي للشعراء العرب القدامى خلا بعض التطوير الداخلي في اللغة والصورة الشعرية.

ويصف عصفور رؤيته في هذا السياق بقوله: "لقد عاش الشاعر العربي المتأخر في دواوين أسلافه مطالعاً وحافظا ومتأملا، وسدّد النقاد والبلاغيون خطاه، وعلّموه ضرورة الاحتذاء وحسن الاتباع. وعندما أراد هذا الشاعر أن يتفوّق على أسلافه لم يجد إلا المادة التي تلقّاها عنهم فحوّرها بشيء من الزيادة أو التوليد، مكوّنا منها قصائد لا تعبّر عن تجاربه الخاصة بقدر ما هي تركيبة ملفّقة من تجار الآخرين" (٣).

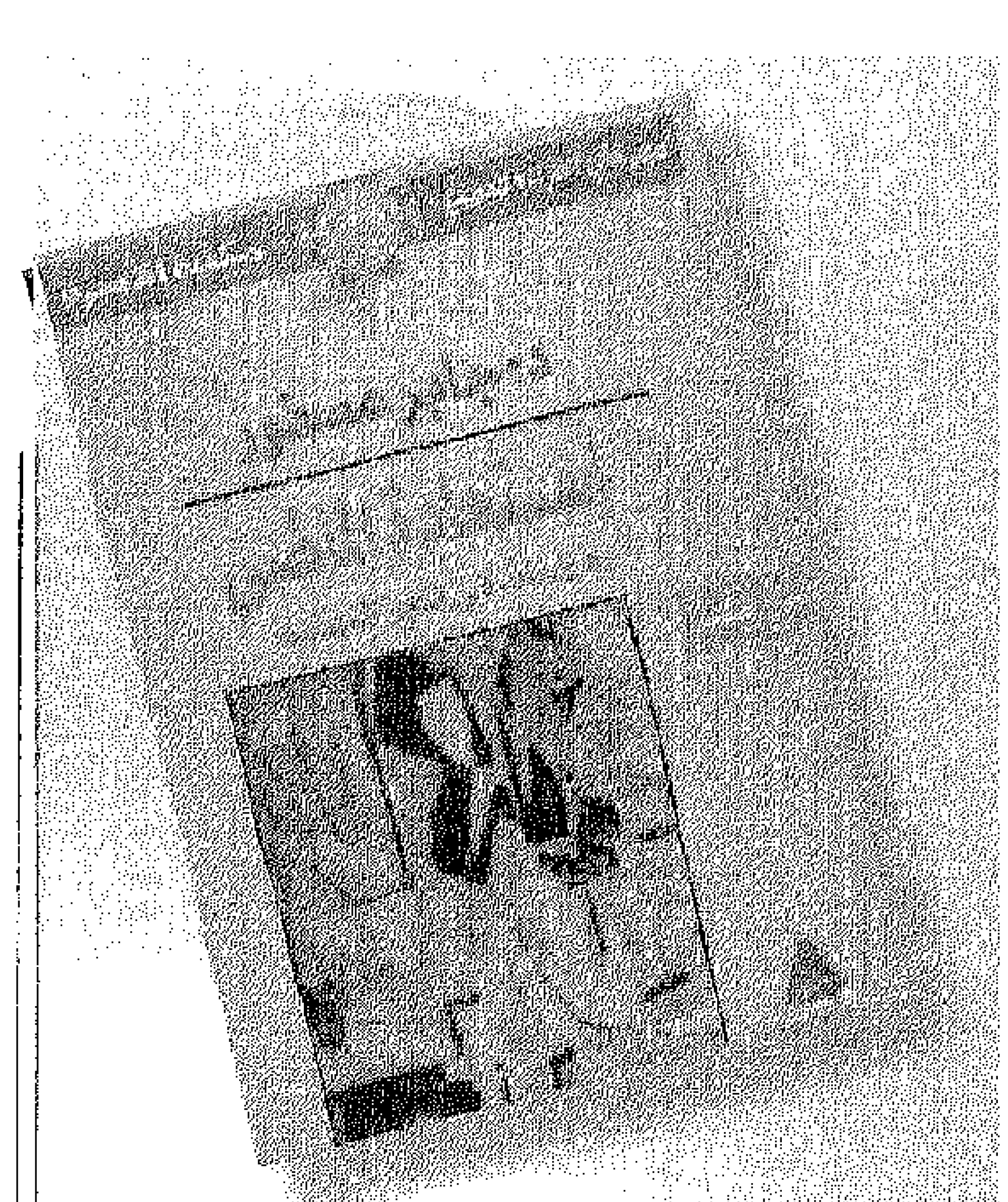
ويعرض جابر عصفور رأياً لشكيب أرسلان الذي كان معجبا أشدّ الإعجاب بشعر الإحيائيين عامة والبارودي خاصة، في سياق وجود ما يدعم هذا التوجّه الشعري من وجهة نظر نقدية ترفد الشعر الإحيائي بمزيد من الآراء المعززة لتوجهه الاستعادي للشعر القديم، فيقول أرسلان معبرا عن إعجابه بشعر البارودي "إذا قرأت شعره ملك عليك مشاعرك وهزّك هزّة لا تجدها إلا في شعر الفحول المفلقين، مثل زهير وعنترة والأعشى والنابغة الذبياني وبشار وأبي تمام ومن في ضريبهم، كأنما قميصه زرّ على واحد من هؤلاء" (٤).

فهو يساوي تقريبا بين شعر الأسلاف وشعر البارودي من دون أن ينتبه إلى أن شعر البارودي لم يكن سوى تقليدا يتوافر على قدر من الصنعة لشعر هؤلاء، وهو ما أراد عصفور إلفات الانتباه إليه.

انصرف شعراء الإحياء الذين يمثّلون ما دعي بـ «شعر النهضة» إلى مصطلح الصنعة بوصفه سر العملية الشعرية وعنوانها الكبير

جابر عصفور قارئاً لشعر النهضة





إن جابر عصفور لا يكتفي بالمراجعة والمقابلة والوصف بل ينتهي من كل ذلك إلى الاستنتاج النقدي، الذي يقوده إلى وضع أسس علمية للموضوع الذي يشغله في إطار مراجعة شعر النهضة وتقويم إنجازه، على أساس من التمعّن العميق والنظر المركّز في الظاهرة.

وفي هذا السياق يتوصل إلى نتيجة مفادها أن المنهج الشعري الإحيائي تشكّلت رؤيته في الكتابة الشعرية استنادا إلى رافدين، فالشاعر الإحيائي بحسب عصفور "اكتمل له منهجه الخاص في الصنعة الشعرية نتيجة عاملين أساسيين، أولهما استغراقه في الموروث الشعري العربي، ودراسته العملية الدقيقة لصنعة شعرائه، فضلا عن حرصه على محاكاتهم ومنافستهم. وثانيا تمثّله تعليمات حسين المرصفي وأمثاله من نقدة العصر ومفكريه وحرصه على الاستجابة إلى هذه التعليمات في كل ما كتبه من شعر. ولعل أدق وصفة يمكن أن نصف بها هذا النهج - خاصة في حالات استغراقه السلبي في الموروث - هي صفة الاتباع التي كان لا بدّ أن تلازم المخيلة التقليدية للشاعر الإحيائي في عملها، وفي ملازمتها ما ظنه هذا الشاعر ابتداعا أو ابتكارا يباهي به أقرانه ويتفوّق به على أسلافه. ولم يكن الابتداع أو الابتكار - في الكثرة الغالبة من أحوال الصنعة - سوى صور صدرت عن عقل الشاعر الصانع الذي صاغها بطريقة منطقية خاصة، ليحدث بها - في عقل السامع - تأثيرا مقصودا من قبل، وذلك حسب معايير التفوّق التي تعلّمها من أساتذته الذين عاصروه ومن أسلافه الذين أورثوه تقاليد الصنعة" (٥).

على النحو الذي تكون فيه صفة الاتباع هي الصفة المركزية في آلية التفاعل والتقليد بين الشاعر الإحيائي وأسلافه من الشعراء القدامى الذين كان يحذو حذوهم ويسير في إثرهم ويترسّم خطاهم.

وبهذا تكون الصنعة الشعرية التراثية قائمة أساسا عندهم على آلية التقليد بالدرجة الأولى، ولم يكن شكلهم الشعري إلا سباقاً محموماً من أجل المحافظة على تقاليد شكل الأسلاف، لا بل الاستغراق في اعتبار الشكل القديم هو الشكل الذي يجب أن لا يغادره الشاعر بوصفه الشكل الأنموذجي الواجب التقليد، والذي لا يمكن لأي شاعر أن يتربع على عرش أية مدرسة شعرية جديدة من دون إتقان آليات شعر السلف على أفضل ما يكون.

التراث الشعري:

- المرجعية الإحيائية والإطار النهضوي

بما أن التراث الشعري العربي المتمثل بشعر الأسلاف كان هو المثال الأنموذجي لشعراء الإحياء، فقد كان الإطار المرجعي لهم قرين "دواوين الشعراء العباسيين ومن سبقوهم" (٦). على أساس أن شعر هذه المرحلة يرقى إلى مستوى أن يكون الأنموذج بمعية النماذج السابقة في عصور الشعر العربي الأخرى ولاسيما العصر الجاهلي. "لم يلتفتوا إلا نادرا لما تخلّف من عصور الضعف" (٧).

يستجيب البارودي للقاعدة الاتباعية فيحدد في الأبيات الشعرية التي يذكر فيها أسلافه الذين يحصرهم في العصر العباسي من دون أن يجاوزه إلى غيره، وذلك في دلالة فهم منها الكثير من الباحثين أن العصر العباسي كان العصر الذهبي الذي يمثل ازدهار الشعر العربي بوجه عام، والذي يمثل الأنموذج المحتذى لشعراء الإحياء بوجه خاص، وقد زاد هذه الدلالة تأكدا ما طالعه الباحثون في شعر البارودي من أبيات مشابهة (٨).

يقول جابر عصفور "لقد لاحظت أثناء بحثي عن المصادر التراثية للصورة الشعرية في قصائد شعراء الإحياء أن الصورة الواحدة عند أمثال البارودي وحافظ وشوقي وصبري لا تعتمد على مصدر واحد في الكثير من الأحيان، بل تعتمد على أكثر من مصدر، وتتوزع أصولها توزعا عادلا بين عصور الازدهار والضعف في حالات لافتة، وتميل إلى عصور العقم أكثر من ميلها إلى عصور الازدهار في حالات الغزل على وجه التحديد. ويرجع سرّ هذا التوزّع في المصادر إلى حقيقة بسيطة مؤداها أن الشاعر الإحيائي كان يرى أن جميع الشعراء القدماء على اختلاف عصورهم شعراء يمكن الإفادة منهم، والأخذ عنهم بأكثر من معنى أو طريقة" (٩).

الذاكرة تلعب دورا مهما في الوجه التراثي للشعر الإحيائي (١٠).

شعرية المعارضة وهيمنة الصنعة

"للمعارضات الإحيائيين أهمية خاصة في هذا السياق الخاص بالكشف عن آليات عمل المخيلة التقليدية، من حيث علاقتها بالفهم القديم لصنعة الشعر، أو من حيث ممارسة هذه الصنعة حسب القواعد التي حددها القدماء. ومن هذا المنظور فإن معارضات الإحيائيين تبيّن - من ناحية - عن مصادر الشاعر الإحيائي وتوزّعها على عصور الموروث الشعري العربي، وتبين من ناحية موازية عن بعض آليات الصنعة الشعرية عند هذا الشاعر. وهو أمر يتكشّف عندما نقارن بين القصائد المُعارَضة وأصولها القديمة، ونرقب ذهن الشاعر وهو يعمل في مادة القصيدة القديمة التي يعارضها، متأملا صورها، محوّرا فيها، واصلًا بعضها بما يؤدي إلى صوره الجديدة" (١١).

"إن الشاعر الإحيائي لم يكن يرتبط في كل الأحوال بموضوع القصيدة التي يعارضها خصوصا بعد نضوجه الحِرَفي، وإنما يتوقف عند مجموعة من صورها الطريفة أو المبتكرة ليحاول توليد صور أخرى جديدة منها، يتشابه بها مع الشاعر القديم وينافسه، خذ مثلا معرضة البارودي للشريف الرضي، تجده لا يهتم اهتماما بالغا من قصيدة الشريف إلا ببيتين، ويحاول أن يتفوّق عليهما بصورة جديدة يولدها منهما" (١٢).

تنصيص الذاكرة التقليدية

إن مفجر الوحي الشعري عند شعراء النهضة عموما كما ترى الدكتورة سهير القلماوي "لم يكن هو الأساس الذي يقف طويلا غائصا وراء كنهه

أو جوهره، وكذلك لم يكن شعوره أو معاناته هو الأساس، وإنما المفجر يثير في نفسه شحنات من العواطف التي سرعان ما ترتد إلى مخزون يماثلها في الذاكرة الواعية، فإذا الربط بين هذا وذاك هو الذي يملي عليه الشعر في أكثره" (١٣).

"إن ملاحظة أستاذتنا لم تحرر معنى "الذاكرة" بما يميز بين أنواع الذاكرة، ويكشف عن الفارق بين الذاكرة الاستحضارية التي هي قرينة التقليد الذي يراوح في دائرة الأصل، والذاكرة الابتكارية التي تقوم بوظائف بالغة الفاعلية، وظائف دفعت الشاعر ستيفن سبندر - على سبيل المثال - إلى القول بأن الخيال عمل من أعمال الذاكرة، وأن قدرة الشاعر على التخيّل ليست إلا قدرته على تذكر ما مرّ به من قبل وتطبيقه على موقف مختلف" (١٤).

"الصورة لا يمكن تقدير توترها الدلالي إلا داخل سياق القصيدة التي تستمد منها طاقتها، هذه الطاقة التي تتبدد على الفور عندما يعزلها البارودي - بعد تذكرها - عن سياقها الخاص ويضيف إليها ما ينتهي بها إلى أن تصبح شيئا آخر" (١٥).

توليدية الصورة في شعر البارودي

"محمود سامي البارودي ورائد الشعر العربي الحديث بلا منازع.... وريادته متعددة الأبعاد خصوصا في الجوانب الحديثة التي استهلها، والتي فتحت أفق التجديد أمام الجيل الثاني من الإحيائيين الذين يمثلهم أحمد شوقي ورفيقه حافظ إبراهيم، لكن استهلال البارودي للجديد ما كان يمكن أن يتم لولا القديم الأدبي الذي بعثه والماضي الإبداعي الذي أحياه" (١٦).

"إن صوره الشعرية تؤدي وظائف متعددة وتنقسم إلى أنواع متباينة" (١٧).

"إن ذهن البارودي فيما يدل عليه شعره في هذا الجانب تحديدا كان ذهنا توليديا. أقصد إلى أنه ذهن يبدو (لمن يتتبع نتاجه الشعري) كما لو كان لا يتوقف أمام صورة من صور الشعر القديم إلا ليلتقطها مكونا منها صورة جديدة مخترعة، بعد عمليات متعددة من التحوير والتغيير." (١٨).

"كان يعتمد على ذخيرة هائلة من الصور التي تجمعت في ذاكرته نتيجة قراءاته الهائلة ومحفوظه المذهل من الشعر القديم" (١٩).

"أفاد البارودي من هذه الدورات المتكررة من التوليد مع شعراء مدرسته، ومن ثم كانت أغلب صوره نسيجا متعدد الخيوط" (٢٠).

"كان يلجأ في كثير من الأحيان إلى صورة جزئية كثرت عند الشعراء القدامى ثم يوسّعها مكوّنا منها صورة مفصّلة، مستعيناً على ذلك بمحفوظه الغزير، تماما كما يحدث في قصائد المعارضات، وهذه الوسيلة هي دعامة البارودي الأساسية في تكوين الصور التراثية" (٢١).

"وهناك وسيلة ثانية يلجأ إليها البارودي في الاستفادة من صور الموروث وتوليد صور جديدة منه، وهي وسيلة تكشف عن آلية من آليات الاتباع الذي ينبني على أساسه الصورة التراثية. وهذه الوسيلة الثانية عكس الأولى تماما، فإذا كنا في الأولى نرى الشاعر يوسّع الصورة الأصلية بالاستعانة بغيرها من الصور، فإن الوسيلة الثانية تقوم على اختزال مجموعة من الصور القديمة واستخراج صورة موجزة منها" (٢٢).

الوسيلة الأخرى "التي يلجأ إليها البارودي لتوليد صورة فهي الانتقال بالصور القديمة من مجالاتها التي ذكرت فيها إلى مجالات أخرى جديدة، وإذا كان الشاعر القديم الذي يتوقف عنده البارودي يأتي في مديحه مثلا ببعض الصور الطريفة، فإن البارودي يأخذ الصورة وينقلها من مجال المديح إلى مجال الغزل أو وصف الطبيعة، وقد يصنع العكس" (٢٣).

"قد يرفض القارىء المعاصر بذوقه المغاير طرائق التوليد هذه أو يرفض الصورة التراثية الاتباعية بوجه عام، ويرى في الكثير منها تلاعبا ذهنيا بمواد الشعر القديم لا يمكن أن يصل بأي شاعر إلا إلى العقم، وقد قام جيل طه حسين والعقاد بواجب هذا الرفض على نحو حاسم، لكن علينا أن نتذكر قبل المضي في موجة الرفض، أن هذه التقنيات كانت النهج المثالي لعصر الإحياء في صناعة الشعر، خصوصا في أبعاده التراثية، وهو عصر كانت له معايير في فهم الشعر وتقويمه وتذوقه تختلف اختلافا كبيرا عن معاييرنا المعاصرة" (٢٤).

•كاتبة وأكاديمية من العراق

الهوامش والمراجع:

(١) استعادة الماضي - دراسات في شعر النهضة - د. جابر عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ٢٠٠١، ٢٠٩.
(٢) الوسيلة الأدبية، حسين المرصفي، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة، ٢٩٢١ هجرية، ٢ / ٨٦٤.
(٣) استعادة الماضي: ٦١٢.
(٤) شوقي أو صداقة أربعين سنة: شكيب أرسلان، مطبعة الحلبي، القاهرة، ٦٣٩١: ١٠١.
(٥) استعادة الماضي: ٥٢٢.
(٦) الأدب العربي المعاصر في مصر، شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة، ٢٦٩١: ٤٤.
(٧) في الأدب الحديث، عمر الدسوقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ٤٦٩١: ١ / ٤٢١، ٢ / ١٣٤.
(٨) استعادة الماضي: ١٣٢.
(٩) م. ن: ٥٣٢.
(٠١) م. ن: ٢٤٢.
(١١) م. ن: ٣٤٢.
(٢١) م. ن: ٤٤٢ - ٥٤٢.
(٣١) متى ندرس فن شوقي، سهير القلماوي، مجلة "المجلة" القاهرية، عدد ديسمبر، ٨٦٩١: ٣.
(٤١) استعادة الماضي: ٨٥٢.
(٥١) م. ن: ٦٦٢.
(٦١) م. ن: ٧٨٢.
(٧١) م. ن: ٨٨٢.
(٨١) م. ن: ٨٨٢.
(٩١) م. ن: ٩٨٢.
(٠٢) م. ن: ٩٨٢.
(١٢) م. ن: ٣٩٢.
(٢٢) م. ن: ٥٩٢.
(٣٢) م. ن: ٨٩٢.
(٤٢) م. ن: ١٠٣. وينظر من أجل إدراك تصوّر جابر عصفور لفلسفة الصورة الشعرية في هذا الإطار كتابه: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور: المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ٢٩٩١.



الحداثة بين قصيدة البحر وقصيدة النثر



إن مشكلة الحداثة لا تتعلق بالوزن أو القافية، ولا ترتبط بالتفعيلة أو قصيدة النثر، إنما تتعلق بالرؤية للعالم والموقف منه، ويمكن أن تكون قصيدة الشاعر حداثية، وهي مبنية على البحور العربية التقليدية، ومن ذلك المقطعة التالية للشاعر عبد الوهاب البياتي:

يأتي مع الفجر ولا يأتي
يحوم حول السور مستجدياً
حتى إذا ما اليأس أودى به
سفينة الأقدار لم تنتظر
من أين أقبلت؟ وآبارنا
لعلني كنت على موعد
الحب أعمى، وأنا ها هنا
ربيعنا أقبل من رحلة الـ...
تسبح بالنور فراشاته
حبيبتي من قبل أن تولدي

حبي الذي أغرق في الصمت
تنهشه مخالب الموت
صاح من الأعماق: يا أنت
وسندباد الريح لم يأت
مسمومة. من أين أقبلت؟
من قبل أن أولد، أو كنت
أكتب فوق الماء ما قلت
... ضياع والأحزان والمقت
فلتفتحي الأبواب يا أخت
أحببت عينيك: فمن أنت؟

والمقطّعة مبنية على الرمز، وهي تتحدث عن عشق الشاعر للثورة، وهي تكاد تأتي مع الفجر ولكنها لا تأتي لأن قوى القمع تسحقها على أسوار المدينة، ولكنها على الرغم من ذلك قادمة مع الربيع على الرغم من الآبار المسمومة، والشاعر قد عشقها من قبل أن تولد، أي من قبل أن تتفجر، والمقطعة تحوي كل عناصر الحداثة، ففيها الحبيبة وهي رمز الثورة، وفيها التصوف، ويتمثل في الحب الأزلي من قبل أن تولد، وفيها أسطورة الخصب والانبعاث متمثلة في الربيع، وفيها أسطورة السندباد جواب الآفاق بحثاً عن تحقيق الذات، وفيها ذاك الغموض الشفيف، والتحول الجميل، بالإضافة إلى تنوع الأساليب بين خبر وإنشاء، بالإضافة إلى البعد عن التقرير والمباشرة، والإيهام الجميل في قوله: يأتي مع الفجر ولا يأتي، وفيها من التراث الإشارة إلى الحب الأعمى، والقصيدة بعد ذلك كله مبنية على البحر السريع، وذات قافية موحدة، مما يؤكد أن الحداثة لا تقوم على الوزن فحسب، وإنما على تقانات أخرى أشد تعقيداً وأكثر أهمية من الوزن والقافية.

إن الحداثة تتعلق بالوسائل والتقانات والأدوات، وفيها المشكلة أو المشكلات كلها، ومنها أسلوب القص والحوار والدراما والصراع والرمز وتعدد الأصوات وتوظيف الأشكال الثقافية من أسطورة ودين وتاريخ وثقافة، ولعل في بعض الشعر القديم قد استعان بمثل تلك التقانات، ولا سيما الشعر الجاهلي، ولكنه استعان بها مباشرة، وبأسلوب أولي، وربما كانت فيه واضحة الدلالة والهدف. والشاعر المعاصر يلمح ولا يصرح، ويومئ ولا يشير، وترى الثقافة في عمق النص، ولا تظهر فيه بارزة، بالإضافة إلى ما يحيط النص من غموض شفيف. وإذا ما ظهرت الثقافة في القصيدة واضحة مباشرة، فإنها عندئذ تكون موظفة توظيفاً جديداً، ويكون الشاعر قد تعامل معها تعاملاً جديداً، ومن ذلك قصيدة للشاعر محمود درويش يستوحي فيها مباشرة أسطورة أوديب الملك، ويجعل عنوان قصيدته أوديب، ولكنه يبني الأسطورة بناء جديداً، فيحولها من أسطورة ومسرحية إلى قصيدة غنائية، ويحول أوديب من رجل يكتشف الإثم الفاحش الذي وقع فيعاقب نفسه، إلى رجل يعرف الإثم الذي مارسه، فيقرر به، ويباهي ويفاخر، بل يستمرئه، وينكر كل القيم والمفاهيم والأعراف، يقول محمود درويش في قصيدته أوديب:

ما حاجتي للمعرفة؟
لم ينجُ منّي طائرٌ أو ساحرٌ أو إمرأة.
ألعرش خاتمةُ المطاف: ولا ضفافَ لقوّتي
ومشيئتي قَدَرٌ. صنعتُ ألوهتي
بيدي، وآلهةُ القطيع مُزَيَّفة.
ما حاجتي للمعرفة؟
السرُّ في الإنسان،
والإنسانُ سَيِّدُ نفسه وسؤاله
لا علم إلاّ مايراهُ الآن،
والماضي دموعٌ مُترفَةْ
ما حاجاتي للمعرفة؟
أمشي أمامي واثقاً من صولجان خطايَ.
ظلّي أزرقٌ
والناسُ أشجاري
وللتاريخ أن يأتي بكُلِّ قضاته وشهوده
ليؤرخوا فرحي بمملكتي
وأولادي وسُورُ مدينتي
وجلالُ أقنعتي

وموت الأمس فيَّ وفي المؤرِّخ. ههنا
احيا. هنا أحيا، هنا ما حاجتي
للمعرفه؟
لا شأن لي بسلالتي
كانوا رُعاةً، أم ملوكا، أم عبيدْ
هذا أنا مَلكٌ أنا ...ملك وحيدْ
وأُحبُّ امرأتي وأعبدُها وألبسُ
عُرْيَها
وأشدُّها من كل أطراف الدم
الجنسيِّ في دمها
وأطلقُ صرختي بفحيح حيواناتها
الصغرى.
أريدك مَرَّةً أُخرى، فلا تتحدثي عن
زوجكِ الماضي وعن رجل سوايَ
انا هنَا. وأنا هنا. وأنا هنا
وهنا أنا ...
ما حاجتي للمعرفه؟
أنا كائنٌ فيما أكونْ
وأنا انا
ماضيَّ سرٌّ لا يُؤرِّقني،
سأكمل ما بدأت من الجوابِ،
لأكملَهْ
لا شأن لي بالأسئلهْ.
عمَّا مضى
لا شأن لي، لا شأنَ لي. وأنا جوابٌ
للجوابْ،
لا شأن لي في أصل أُمِّي
سيَّان، إن كانت أميرهْ
او فقيرهْ.
أنا واحدٌ أحَدٌ مَلكْ..
ما حاجتي للمعرفه؟
لم يسألوني مَرَّةً: من أيِّ صُلْب قد أتيت؟
لم يسألوني: مَنْ أبوك ومَنْ أخوك؟ ومن
قتلتَ وهل قتلتْ؟
لكنهم قالوا: ستثأرُ للملكْ
فسألت: مَنْ قتلَ الملكْ؟
وسألتُ: من قتل الملكْ؟
أنا قاتلُ الملك. الملكْ
هو والدي المجهول والراحل
وأنا بريءٌ من دَم واقفْ
بيني وبين الله. لم أعرفْ
بأني القاتل الجاهل
وهل الجريمة أنني قاتلْ
أم أنني عارف؟!
أنا زوجُ أُمِّي وابنتي أُختي
وتختي، مثل عرشي، أوبئهْ
يا إمرأهْ
يا معرفهْ
ما حاجتي لكما،
لماذا لم تموتا مثل موت الآلههْ
مَنْ أطلق الماضي عليّ كأخطبوطٍ حول
روحي التائههْ
مَنْ دَسّ في خمري سموم المعرفهْ؟
ما حاجتي للمعرفهْ
ما حاجتي للمعرفهْ؟

وواضح أن أوديب يتكلم هنا بلسان حاكم مستعمر مستبد استولى على الحكم عنوة، فهو مغتصب دخيل، وهو يعرف ذلك، ولكنه لا يهتم، إنما كل همه هو الاستبداد والتمتع بالعرش، ولذلك لا يبالي بالمعرفة، بل ينكرها، لأن المعرفة تتناقض والعدل.



درويش

الغموض هو مسحة الفن، وسمة الجمال، والوضوح هو سمة العقل، وخصيصة من خصائص المنطق

إن الغموض في الشعر عامة والشعر الحديث خاصة أمر طبيعي، لأن الشعر يصدر عن الحلم والخيال والانفعال والإحساس بالجمال والشعور واللاشعور وإدراك الكون ورؤية العالم، وهو يقوم على الرمز والإشارة والإيحاء، ولا يقوم على الشرح والتوضيح، كما يقوم على الإيجاز والتكثيف، لا على الإسهاب والتطويل، وهو يخاطب في المتلقي عاطفته وخياله، ويستثير فيه الحلم والثقافة والإحساس بالجمال، ويساعده على رؤية العالم، وقد يخاطب العقل، ولكنه لا يخاطب العقل وحده، ولا يخاطبه في المقام الأول، وقد يكون في الشعر نوع يخاطب العقل، ويسعى تقديم الأفكار والحقائق، كشعر الحكمة، وشعر المعري، وهو شعر ذو قيمة، ولكنه نوع من الشعر، وليس الشعر كله، ولا يصح أن يحاكم هذا النوع بمفاهيم الشعر الوجداني، كذلك لا يصح مطالبة الشعر الوجداني بالوضوح ومخاطبة العقل.

إن الغموض هو مسحة الفن، وسمة الجمال، والوضوح هو سمة العقل، وخصيصة من خصائص المنطق، والشعر ليس منطقاً ولا فلسفة ولا عقلاً، وإن كان من الممكن أن يكون مبنياً على موقف فلسفي أو منطقي أو عقلي، ولكن لا يمكن مطالبته بأن يكون في وضوح العقل ودقة المنطق وعمق الفلسفة. إن الشعر لا يحتاج إلى شرح ولا إلى فهم، إنما يحتاج إلى تفاعل معه وانفعال به وإحساس بقيمه الجمالية. ومن الممكن الإشارة إلى بعض النماذج من الغموض في الشعر، ومنها قول الشاعر أدونيس:



ليس نجماً ليس إيحاء نبي
ليس وجهاً خاشعاً للقمر
هوذا يأتي كرمح وثنيّ
غازياً أرض الحُروف
نازفاً يرفع للشمس نزيفهْ؛
هو ذا يلبس عُرْيَ الحجَرِ
ويصلّي للكهوف
هو ذا يحتضنُ الأرض الخفيفه.

إن النص يبدو على قدر من الغموض، ولكنه ليس بالغموض المغلق، إذ يكفي الوقوف عند كلمة مفتاحية وهي الحروف، لندرك أن النص يتحدث عن الشاعر الذي لا يستمد إلهامه من السماء ولا من القمر، أي إنه لا يدعي الإلهام، ولا يريد التغني بجمال القمر مثل الشعراء العشاق، إنه شاعر بدائي عفوي مثل رمح وثني، أو مثل قائد فاتح يدخل أرض الحروف، ليبتكر ويجدد، وهو يعاني ويتألم، ويقدم معاناته المتمثلة في نزفه للشمس، أي للحقيقة والحرية والحياة، وهو يمجد

كل ما هو بدائي أصيل، متمثلاً في الحجر والكهوف، وهو ذو رؤية شمولية، تحيط بالعالم، وفي هذه الرؤية تصبح الأرض كلها محتواة في رؤيته، إذ غدت الأرض خفيفة أمام معاناته ونزيفه، فالنص تمجيد للشاعر المجدد. والذي يؤكد هذه الرؤية هو عنوان المجموعة الشعرية التي تتضمن النص السابق، وهو"أغاني مهيار الدمشقي"، فالشاعر يتقمص شخصية الشاعر مهيار الديلمي، ويعلن مثله رفضه للواقع ونقمته عليه، والمجموعة في الحقيقة قصيدة واحدة ذات مقاطع متعددة، ومنها أيضاً المقطع التالي، وفيه تأكيد لتلك الرؤية:

يضربُنا مهيارْ
يحْرقُ فينا قشرة الحياةْ
والصبرَ والملامح الوديعهْ :
فاسْتسلمي للرُّعب والفجيعه
يا أرضَنا يا زوجة الإله والطغاةْ
واستسلمي للنارْ.

فالشاعر الثائر المتمرد يكسر القشرة الهشة للحياة الزائفة التي يحياها البشر، كي يولدوا من جديد، ويخرجوا لحياة جديدة، فكأنهم لا يحيون، كما يحطم خنوعهم وصبرهم على الذل والهوان ويمحو ملامحهم الوديعة المستسلمة، كي يعمهم الثورة والتمرد، ولذلك فهذا الشاعر هو نذير الثورة، وهو الذي سيدمر كي يبني، ويهدم كي يشيد من جديد، ولذلك لا بد من الموت أو الفداء من أجل الحرية، ويؤكد ذلك أن هذه الأرض قد غدت زوجة للمستبدين والطغاة الذين نصبوا أنفسهم مثل آلهة، ولا بد من إشعال الحرائق في كل مكان، كي تتطهر الأرض منهم. وإذن تلك هي رسالة ذلك الشاعر المتمرد الناقم الذي يريد للبشر حياة حرة جديدة، لا طغاة فيها ولا ظلم، ويريد للناس أن يتخلصوا من سكونهم وصمتهم واستسلامهم للواقع الذليل.

وفي عمق هذا النص إشارات ثقافية مكثفة لبروميثيوس الذي سرق النار من الآلهة سر الخلق وعلمها للبشر في الأساطير اليونانية، والتي تقول إنه لا بد من التمرد من أجل الحرية والإبداع، كما يتضمن النص إشارة ثقافية بعيدة لأسطورة طائر الفينيق الذي يبني عشه في نخلة بمصر أو في بلاد الشام كل خمسمئة عام مرة، ثم يحترق، ومن رماده ينبعث طائر فينيق جديد، والأسطورة تؤكد لا بد من الموت أو الاحتراق أو الفداء من أجل حياة جديدة، أي لا بد من الثورة والتضحية، وهي إشارة بعيدة أيضاً لأسطورة دوموزو التي تقول بأن الفتى الوسيم دوموزو يموت في الصيف كل عام ليبعث ثانية في الربيع شاباً وسيماً يمنح الأرض بهاءها وجمالها. والنص يتضمن تلك الأساطير في العمق، ويشير إليها من بعيد ولا يصرح، فيوظفها بذلك توظيفاً فنياً ناجحاً، ولعل في هذه التقانة الفنية العالية سر غموضه، وهو غموض جميل شفيف.

وقد يذهب الشاعر في الغموض إلى مدى أبعد، من نحو قول الشاعر محمد علي شمس الدين في قصيدة له عنوانها: "ميم يحرث في الآبار"، حيث يقول:

" ميم "
فلاح الغيب وساقية الأسرار
يحفر أحياناً في القلب
ويحرث أحياناً في الآبار
اثلام الماء على سكته تنشق
فيخرج منها زبد مبهم
يأخذ " ميم " الماء بكفيه
كما يأخذ قمح الموسم
ويحدق فيه فيبصر صورته
تتماوج بين يديه
فيضغط حتى لا تفلت من بين اصابعه عيناه
هذا الماء جميل وعميق وأنا فيه
كزجسة في النار
" ميم " الآن ينام على شفة الرؤيا
لا يهبط نحو البئر ولا يصعد نحو الأمطار.

وتبدو القصية على قدر غير قليل من الغموض، ولكن القراءة المتأنية لها والوقوف عند بعض الصور من مثل الحفر في القلب وساقية الأسرار وإبصار ذلك الفلاح صورته تتماوج بين يديه تكشف عن أن القصيدة تتحدث تجربة الإبداع عند الشاعر وما يعانيه لحظة الخلق الفني، فالشاعر هو فلاح الغيب لأنه يغوص في أعماق القلب ويكشف الأسرار كالساقية، وهو أحياناً يغوص في أعماق الأعماق حيث يحرث في الآبار، فتزداد معاناته، وينشق الماء أمام موهبته ويرى ملامح قصيدة تتخايل أمامه ولكنه مبهمة، وهي تطفو على سطح التجربة كالزبد، ويحاول أن يمسك بلحظة الإبداع ويحولها بين يديه إلى قصيدة، ولكن معاناته تزداد، وكأنه نرجسة تحترق في نار التجربة، وأصعب ما يكون أن يظل معلقاً في سماء التجربة، لا يستطيع التعبير عنها، ولا يستطيع الغرق في خضمها، فلا هو يهبط إلى أسفل البئر ولا هو يحلق مثل غيمة ليهطل مطراً.

وإذن فالقصيدة تتحدث عن معاناة الشاعر في لحظة الإبداع وكيف يحاول صوغ التجربة في عمل أدبي، وهي معاناة غامضة وصعبة ومؤلمة، لذلك كان التعبير عنها على مثل هذا القدر من الغموض، وقد أبدع الشاعر في ابتكار صور تنتمي كلها إلى الريف والفلاح والزراعة، وحولها إلى تجربة الشاعر في محاولته التعبير، ووحدة مصادر الصورة منحت القصيدة وحدتها العضوية، كما منحتها القدرة على أن تجعل تجربة الفلاح موازية لتجربة الشاعر، وكأنها معادل موضوعي لها، والذي يؤكد هذه الرؤية للقصيدة العنوان نفسه، فالشاعر قد اختار الحرف الأول من اسمه، محمد، وجعل من نفسه فلاحاً يحرث في الآبار، أي في أعماق النفس.

ولكن لا بد من القول إن الغموض ليست لازمة في الشعر الحديث، فقد يكون فيه ما هو واضح، وعفوي، وبسيط، ولكنه يملك أبعاداً ودلالات غنية، ومن ذلك اعتماد الشعر على التصوير، وكن الشاعر يحمل مصورة ويلتقط جزئيات من هنا وهناك، ويضعها أمام عيني القارئ، وهو يخاطب بصره، ويرسم أمامه لوحة، وعلى القارئ أن يكتشف دلالات اللوحة التصويرية في بنيتها الكلية وفي جزئياتها وتفاصيلها، ومن هذا الشعر التصويري قصيدة قصيرة عنوانها: " أنا والمدينة" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يقول فيها:

هذا أنا .. وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت ثم حطت ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بداته ثم سكت
– من أنت ... يا من أنت؟

الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعاً بدون اسم
هذا أنا.. وهذه مدينتي

فالشاعر يعبر عن الطغيان المادي في المدينة، وقسوتها على ذات الفرد، وشعوره فيها بالغربة والضياع، ولكنه لا يأتي على ذكر شيء من هذه المعاني أو الأفكار، إنما يلجأ إلى التصوير، كأنه يحمل عدسة مصور، ويترك للمتلقي حرية الانفعال والتأويل والتفسير، في قدر كبير من الشفافية والوضوح، وهو منذ البدء يضع ذاته في صراع مع المدينة، وبهذا الصراع غير المنتهي ينهي القصيدة، فإذا المدينة ذات حضور يواجه حضور الإنسان ويتحداه، بل ينفيه، وما أشبه الفرد في المدينة بوريقة ليست ذات قيمة تذروها الريح وتطوح بها فوق الأرصفة، والنور المتوقع منه أن يضيء يغدو عيناً فضولية ترقب الإنسان وتحاصره، وحين يحاول الفرد التعبير عن ذاته ولو بمقطع صغير من الغناء، يقطع عليه الحارس أغنيته، ويناديه شاكاً متهماً مسقطاً عنه كل صفات الإنسانية أو المواطنة، فيناديه بأنت، بل إن المدينة تطرده أخيراً من غرفته، أي تسلبه ذاته، وتسقط عنه اسمه، ليغدو ضائعاً من غير هوية ولا ذات ولا ظل، وتلك هي مأساة الإنسان في المدينة.

كما استعان الشاعر الحداثي بأسلوب القص، لما فيه من غنى وحركة وتحول، ولما فيه من قدرة على التكثيف والاختزال، وهو الأسلوب الذي يكسر من حدة الغناء، ومن القصائد القصصية الواضحة والشفافة والغنية التعبير قصيدة للشاعر صلاح عبد الصبور عنوانها: " إجمال القصة"، وفيها يقول:

كانت تدعوني بالرجل الرملي
وأناديها بالسيدة الخضراء
وتلاقينا في زمني الشفقي
وتنادينا في مرح طفلي
وتعارفنا في استحياء
وتحسس كل منا مبهوراً لون الآخر
وتقاسمنا الأسماء
وتفرقنا
لا تسألني ماذا يحدث للأشياء
إذ تتصدع
أو للأصداء
إذ تهوي في الصمت المفجع
لكني أذكر أنا ذات مساء
كنا قد خادعنا منجل حصاد الموت
غافلنا صيحة ديك الوقت
وطبعنا فوق جدار الليل
تخطيطاً يشبه ظلينا
لونين مزيجين
مسكوبين على طرف وساد متجعد
منهارين على مسند مقعد
ها أنت تراني
أتملى هذي اللوحة في أيامي الجرداء
وأنادمها حين يغيب الندماء
أفرغ للوحة كأساً أرجوك
هذا إجمال القصة.

استعان الشاعر الحداثي بأسلوب القص، لما فيه من غنى وحركة وتحول وقدرة على التكثيف والاختزال

والشاعر يستهل القصيدة منذ العنوان بما هو مفجع، ويختمها بما هو مفجع، إذ من المؤلم أن تختصر قصة الحب، وهنا يبرز الصراع بين غنى الحب وعمقه وامتداده، وتحوله إلى قصة تختصر، فلقد جمع الحب بين الرجل والمرأة، وتقاسما الأسماء، وتعارفا، وحل كل منهما في الآخر، وتوحدا، ولكن الزمن الشفقي لم يسعفهما، فتفرقا، وتصدع الحب، وهوى، ولم يبق للشاعر سوى ذكرى ليلة قد سرقها من الزمن، وليس له سوى أن يسترجعها، وهكذا يغدو الحب ذكرى، يعيش عليها في وحدته، ويغدو الحب مجرد قصة. ومثل هذه القصيدة في الإيجاز والتكثيف، والوحدة العضوية، وقوة البناء، وشدة التماسك، وبعد الدلالة، وغنى الإيحاء، قصيدة أخرى للشاعر نفسه عنوانها " أغنية صغيرة"، وفيها يقول:

البياتي

إليك يا صديقتي أغنية صغيرة
عن طائر صغير
في عشه واحده الزغيب
وإلفه الحبيب
يكفيهما من الشراب حسوتا منقار
ومن بيادر الغلال حبتان
وفي ظلام الليل يعقد الجناح صرة من الحنان
على وحيده الزغيب
ذات مساء حط من عالي السماء أجدل منهوم
ليشرب الدماء
ويعلك الأشلاء والذماء
وحار طائري الصغير برهة ثم انتفض
معذرة صديقتي
حكاية حزينة الختام
لأنني حزين.



وأول ما يلفت النظر في القصيدة هو خطاب الشاعر المرأة بوصفها: صديقة، لا فاتنة أو حسناء أو عشيقة، وهو لا يتوجه إليها بكلمات عشق وغرام أو افتتان أو إطراء، إنما يحكي لها حكاية حزينة، وهو بذلك يخاطب في المرأة وعيها، ويضعها في قلب العصر، لتشاركه المعاناة، فهو ينظر على أنه صديق وشريك في الهم والحزن، لا على أنها جسد جميل أو وعاء لذة أو مجال لتفريغ الحزن، وهو يروي لها بإيجاز وتكثيف شديدين قصة عش فيه أسرة هانئة بالعيش، تقنع بالقليل القليل، ولا

تؤذي أحداً، وإذا بنسر كاسر يحط على العش، ولا يعطي الشاعر تفاصيل ما حدث بعد ذلك، بل يترك للمتلقي تخيل التفاصيل، ولا يوضح قصده من ذلك النسر الكاسر، بل يترك للمتلقي حرية التأويل، ثم يلتفت إلى الصديقة ليعتذر لها عن هذه الحكاية الحزينة الختام. إن رؤية القصيدة للعالم والمرأة والحياة رؤية حداثية معاصرة، تعبر عن قلق الإنسان المعاصر، وضياعه في خضم عالم قائم على الحرب والقمع والعدوان، كأنه لا مجال فيه لحب أو سلم أو سعادة، فليس ثمة غير الحزن، الذي هو دليل وعي العالم.

وإلى جانب القصة والرمز الأسطوري والعمق الثقافي ظهرت تقانات كثيرة، منها القصيدة اللوحة، وتقوم على رسم الشاعر لوحة كاللوحة التي يرسمها الفنان التشكيلي، ولكنه يرسم بالكلمة، ومن ذلك القصيدة التالية للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي، وعنوانها: "تعليق على منظر طبيعي"، وفيها يقول:

شمس تسقط في أفق شتوي
شمس حمراء
والغيم رصاصي
تنفذ منه حزم الأضواء
وأنا طفل ريفي
يدهمني الليل
كانت سيارتنا تلتهم خيط الإسفلت
الصاعد من قريتنا لمدينتنا
حين تمنيت
لو أني أقذف بنفسي
فوق العشب المبتل
شمس تسقط في أفق شتوي
قصر مسحور
بوابة نور
تفضي لزمان أسطوري
كف خضبت بالحناء
طاووس يصعد في الجوزاء
بالذيل القزحي المنشور
في الماضي كان الله
يظهر لي حين تغيب الشمس
في هيئة بستاني
يتجول في الأفق الوردي
ويرش الماء على الدنيا الخضراء
الصورة ماثلة
لكن الطفل الرسام
طحنته الأيام.

فالشاعر يعبر عن براءة الريف وقد دنستها المدينة، فالريف في الشعر المعاصر رمز للنقاء والجمال والعلاقات الإنسانية، والمدينة رمز للعلاقات النفعية وما فيها من زيف وخداع وطغيان للمادة وغياب للروح. والشاعر لا يصرح بشيء من هذه المعاني، إنما يقدم قصيدة تقوم على استرجاع الماضي، من خلال لوحة تشكيلية يحدد فيها عناصر اللوحة، وهي شمس وغيم وطريق صاعدة من القرية إلى المدينة، وثمة طفل في سيارة يتمنى لو يرمي نفسه منها ليفترش العشب، وتبدو اللوحة كئيبة، شاحبة، ألوانها صارخة فجة، تدل على العفوية والبدائية، ثم تأتي الطريق الإسفلتية لتشوه الصورة، ثم يظهر الطفل ليدل على البراءة والعفوية وحب الطبيعة في تمنيه أن يلقي نفسه فوق العشب المبتل، دلالة على حب العودة إلى الطبيعة. وما هذا الطفل سوى طفولة الشاعر في الماضي حيث الريف الجميل، والشاعر يسترجعه، ويسترجع معه أحلامه الوردية، فقد كان يتخيل قصراً مسحوراً وحورية حسناء وطاووساً، وكان في أيام الطفولة البريئة يتخيل الكون كله في هيئة ريف كبير ويتخيل الله في هيئة بستاني يرش الماء على الدنيا الجميلة، تلك هي الصورة التي يحملها الشاعر في مخيلته عن الريف والطفولة، من خلال لوحة تشكيلية، ليعبر من خلالها عن جمال الماضي وبراءة الريف. ثم يعبر في الختام عن مأساة مرة، وهي الأيام بأعبائها ومسؤولياتها ومتطلباتها، وقد طحنت ذلك الطفل، ولم تبق له سوى تلك الصورة الجميلة، ليعاني من ذكراها وهو ما يزال يسترجعها، ويحس بالتناقض بينها وبين الواقع. وإذن، فالقصيدة تقوم على تشكيل لوحة فنية، تتألف من عناصر فنية محددة، ثم التعليق عليها بإيجاز في الختام، وما تمتاز به القصيدة هو الإيجاز والتكثيف، ووضع العناصر ليقوم المتلقي نفسه بتركيب اللوحة، والتعامل معها والانفعال بها.

وهكذا، فالشاعر لا يكتب قصيدة في الغزل وأخرى في الرثاء، وثالثة في موضوع وطني أو قومي، ورابعة في موضوع اجتماعي، أو في وصف الطبيعة، على نحو ما يذهب إليه بعض الدارسين من تقسيمات عقلية منطقية، تقتل روح الشعر، إن الشاعر يكتب قصيدة يعبر فيها عن معاناة في الواقع، ورؤية للعالم، تمتاز بالكلية والشمول، وإدراك الظواهر كافة في علاقاتها المتشعبة المتنوعة، والشاعر لا يقدم معاني وأفكاراً، ولا يعالج موضوعات ولا قضايا، وإنما يقدم وعياً بالعالم، يعبر عنه بالصورة والرمز والبعد الثقافي وأسلوب القص والدراما والتشكيل الفني والحلم وكل ما يتاح له من وسائل التعبير الفنية، في رؤية شاملة أيضاً، لا يفصل فيها بين قصة وقصيدة أو بين شعر ونثر أو قديم وحديث، فليس في الرؤية المعاصرة ثنائيات منفصلة، بل علاقات توحد وتشمل. ومن خلال وعي الشاعر للعالم وانفعاله به طفت نزعة القلق والتشاؤم والشعور بالغربة والاغتراب والتعبير عن عبث العالم، وقد سادت هذه النزعة عند كثير من الشعراء، ومن حق الشاعر أن يقلق أو يطمئن، أن يتشاءم أو يتفاءل، أن ييأس أو يأمل، والقيمة ليست في موقفه من العالم، أياً كان هذا الموقف، ولا يمكن الحكم عليه من خلاله، إنما القيمة لتعبيره الفني عن هذه الرؤية. ومن الموقف المتفائل قصيدة للشاعر مصطفى أحمد النجار عنوانها "ما زالت الدنيا جميلة"، يقول فيها:

أحس بوقع الجمال المصفى..
تهادى لطيفاً على الشط عند الأصيل
وعند هطول السحر
وفي كل آن يلألئ عند احتراق الشموع
ووقت الخشوع
وعند انسكاب الدموع
وعند الضراعة، عند نشيد المطر
أحس بوقع الجمال المصفى
برغم اصطراع البشر
أحس الجمال نديا
رهيفاً شذياً
يحدق مستهزئاً بالخطر
أحس الجمال توالد فوق رماد السنين
توالد في الموكب المنتظر
يمد جسور العبير إلى الكائنات
ويمضي يعانق طهر الأكف..
قلوب الذين اهتدوا..
فاستضاء الزمان بهم في اصطراع الحياة
أحس.. أحس بوقع الجمال الإلهي..
أمسح بالنور صدري..
وأرقأ دمع البشر.

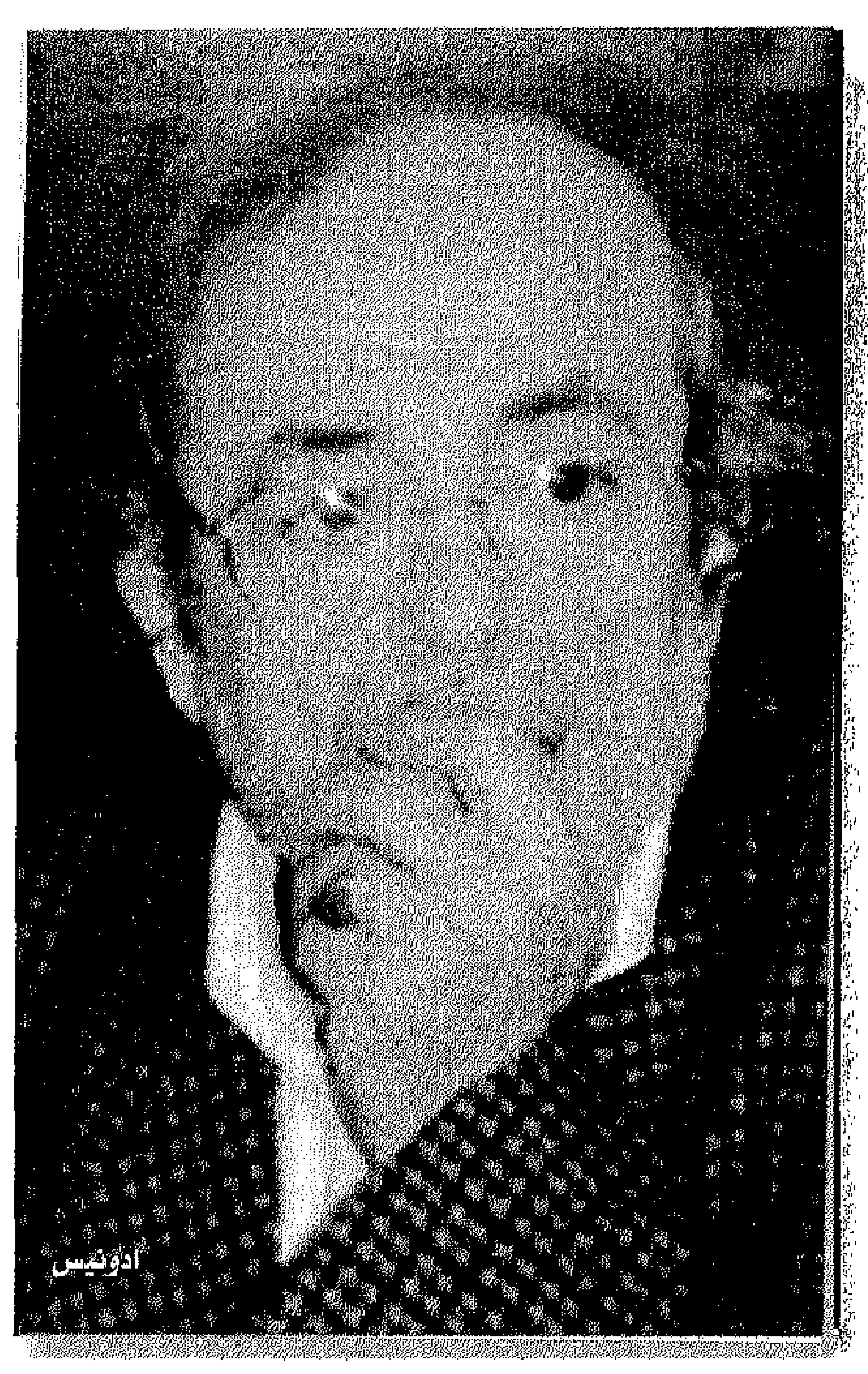
فالشاعر يدرك ما في الواقع من صراع وصخب وقلق وضياع، ولكنه على الرغم من ذلك يتفاءل، متمسكاً بقيم الحق والعدل والخير والجمال، متعلقاً بالنور الذي يفيض على الكون، وهو مؤمن بأن هذا الجمال الخالد على مر السنين سوف يتجدد ويستمر في

الأجيال، لينفي القهر والظلم، والشاعر يستمد من هذا النور تفاؤله، وبه يمسح دموع البشر. إن الشاعر يحمل الأمل والتفاؤل والحب للناس كافة، على الرغم من إحساسه بالقبح الذي يسود العالم، وقد جاء التعبير عن هذا الموقف المتفائل بأسلوب موجز مكثف، وبلغة موحية، وبصور كونية تشمل العالم، وبقدر كبير من النقاء والشفافية والوضوح الجميل، يؤكد ذلك العنوان الواضح الدال على القصيدة.

وقد يغدو التعلق بالأمل والتفاؤل ضرباً من التضحية والفداء في عالم صعب قاس، على نحو ما يظهر في قصيدة قصيرة مكثفة بعيدة الإيحاء غنية الدلالة عنوانها: " غرفة وحسب"، للشاعر الدكتور سعد الدين كليب، وفيها يقول:

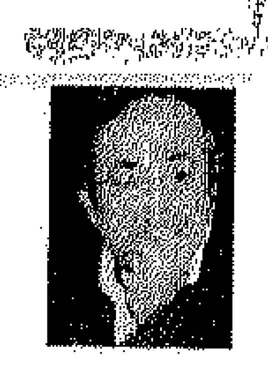
لنا كل شيء
حفيف الأماني، وزهو القصائد
دفء الأزقة والمشتهى
لنا ما يجيء
وما سوف تخسره كي
يعيش الوطن
فمن اجلنا يصبح البحر غيماً
نخبئه قطرة قطرة
ثم نسكبه في شفاه الزمن
ونأتي سريعاً إلى الزند
نعصره كي يكون الثمن
وفي القلب أسئلة ليس تشبع
في القلب شك بحجم الوطن
لنا كل شيء
لنا كل شيء
وليس لنا غرفة للسكن.

فالشاعر يبذل ويضحي ويعطي، وهو عاشق للوطن، متعلق به، يمنحه الحب والشعر والجمال، وهو يكدح، ولكن في نهاية هذا الحب والبذل والتفاؤل تظهر قسوة الواقع ومرارته، إذ إن ذلك الشاعر العاشق المانح المتفائل لا يكاد يحصل على غرفة في الوطن، وهنا، عند الختام تبرز المفارقة المرة القاسية. إن القصيدة تخفي في أعماقها ألماً مراً، وصراعاً قاسياً، ومعاناة حادة، بل تخفي قلقاً وشعوراً بالغربة، وهذا كله لا يتضح إلا عند نهاية القصيدة، ولذلك تمنح النهاية القصيدة بعداً جديداً، وتدعو المتلقي إلى إعادة قراءتها بوعي جديد. وعنوان القصيدة يتعلق بنهايتها، ويصنع مع النهاية إطاراً يحتوي القصيدة، ويوحد مبتدأها بمنتهاها، ويشكل العنوان مع النهاية منبعين للضوء، على المتلقي أن يكتشف أعماق القصيدة على هدي من ضوء العنوان وضوء النهاية. وعلى الرغم من الوضوح الذي يظهر في القصيدة، فإن ثمة غموضاً يكتنف ذلك الوضوح، ومن التوازن والتجاذب والترجح بين الوضوح والغموض تتألق القصيدة، فالغرفة التي هي للسكن توحي ببعدين، مادي مباشر، ومعنوي غير مباشر، وهي في الحالتين بعيدة الدلالة، فحرمان الشاعر من غرفة حجرية للسكن، يعني الغربة والضياع، وحرمان الشاعر من غرفة معنوية، هي رمز للذات والاستقرار والاطمئنان، يعني الاغتراب والقلق، والقصيدة تحتمل البعدين، وتراوح بينهما، وبهما تغتني.



قراءة القصيدة هي التي تمنحها وجودها، والقصيدة تظل حبراً على ورق إلى أن يقيّض لها قارىء يوقد فيها النار

والجميل في القصيدة أن الشاعر لا يتكلم عن ذاته، ولا بلسانه، إنما يتكلم بلسان المعذبين وبصوت الكادحين، مستخدماً ضمير المتكلمين: نا، ليدل على روح جماعية، وعلى وعي جماعي، وعلى مشكلة جماعية، والجميل في القصيدة أيضاً الحذف الذي يبعث الخيال، ويوحي بدلالات لا تنفد، فثمة في القلب أسئلة، وهي بهذا التنكير كثيرة وواسعة ومتنوعة، هي غير محددة، وللمتلقي أن يتخيلها، وهي أسئلة ليس تشبع، وثمة أشياء كثيرة لأولئك الذين يبذلون ويضحون ويحبون الوطن، وهي أشياء غير محددة ولا تنتهي، إذ يكرر الشاعر قوله: " لنا كل شيء"، وهذا التكرار يوحي بأشياء كثيرة ومتعددة ومختلفة ومتناقضة، فقد يكون لهم في الأولى الشقاء والعناء والعذاب، وقد يكون لهم في الثانية الأمل والرجاء والغد الموعود، وقد يكون لهم أن يضحوا ويبذلوا ويشقوا، وقد يكون لهم أيضاً أن يحزنوا ويخسروا ويفقدوا، وتبقى الإيحاءات واسعة متجددة لا تنتهي.



وهنا يتأكد الوضوح والغموض في القصيدة، وهما عنصران متوافران فيها، وهما متجاذبان تارة ومتوازيان أخرى ومتداخلان ثالثة، وفي هذا ما يمنح القصيدة خصوصيتها، ويجعلها قابلة لقراءات متعددة. وفي هذا ما يؤكد أيضاً أن قراءة القصيدة قراءة حرة مبدعة، تعيد إنتاجها، بل إن قراءة القصيدة هي التي تمنحها وجودها، والقصيدة تظل حبراً على ورق، وورقاً في ديوان، وديواناً على رف، إلى أن يقيض لها قارئ يوقد فيها النار، فتشتعل عندئذ، لتضيء وينتشر شعاعها ويضوع منها الشذى والعبق. ولا يمكن وضع خطة لقراءة القصيدة، ولا يمكن وضع قاعدة، إنما كل قصيدة تقرأ من داخلها، وكل قراءة للقصيدة هي قصيدة جديدة، ولا بد للقراءة أن

تكون ولادة جديدة.

وكان من مغامرات الحداثة التي اقتضتها روح العصر قصيدة النثر، وهي نوع شعري جديد، يقوم على خلق فضاء شعري، له خصوصيته وتجربته، ولا بد من التعامل معه من داخله، من غير الحكم عليه سلفاً، وفيه الجيد وفيه الرديء، مثله مثل أي نوع شعري آخر، فليس كل ما كتب على التفعيلة جيداً، بل فيه رديء كثير، وليس كل ما كتب على البحور العربية جدياً أيضاً، ففيه رديء، والجيد هو الجيد في أي شكل كان، والشكل لا يمنح الشعر قيمته.

ولا بد من التعامل مع مصطلح قصيدة النثر على أنه بنية جديدة، ولا يعني ألبتة أنه قصيدة ونثر أو نثر وقصيدة، ولا يمكن تذوقه أو تقويمه أو الحكم عليه من مفاهيم شعر التفعيلة أو شعر البحور العربية، لا بد من تذوقه من داخله، فهو أشبه ما يكون بقارة أو بلدة جديدة، يختلف عن كل ما عداه، ومما لا شك أن التعامل معه صعب، لأن القارئ اعتاد على الدخول إلى عالم القصيدة مزوداً بخبرات سابقة، وربما بقواعد وأحكام وقوانين سابقة، لا تصلح للشعر أياً كان، فكيف يمكن أن تصلح لقصيدة النثر؟ إن المهم في قصيدة النثر ليس النقاش النظري والمماحكات الخلافية حول شرعية هذا النوع وتاريخه ومفاهيمه أو قوانينه، مع الإقرار سلفاً بأنه لا قواعد ولا قوانين في الإبداع، ولا جدوى من المماحكات والخلافات النظرية، إن القيمة هي للنصوص، والتعامل معها هو الذي يظهر حقيقة هذا النوع الشعري الجديد الذي تبوأ مكانته في الساحة الأدبية على الرغم من رفض الرافضين له، وخوفهم الوهمي من أن يلغي قصيدة البحر، أو قصيدة التفعيلة، وأكثرهم كان برفضها قبل حين من الزمن، أو دعواهم أنه معاداة للتراث. إن أخذ قصيدة النثر مكانتها في الساحة الأدبية لا يعني الإلغاء ألبتة لأي نوع شعري آخر، سواء في ذلك قصيدة البحور العربية أو قصيدة التفعيلة، ولا يعني في شيء المعاداة للتراث، إنما قصيدة النثر نوع جديد له الحق في العيش مثلما للأنواع الأخرى حق العيش، ولها جميعاً أن تستمر وأن تعطي وأن تتبوأ المكانة التي تستحق في الساحة الأدبية، وفق الجودة والتجديد والإضافة.

قصيدة النثر من مغامرات الحداثة التي اقتضتها روح العصر، وهي تقوم على خلق فضاء شعري له خصوصيته وتجربته.

ومن قصيدة النثر نص عنوانه "ألوان" للشاعر مأمون الجابري، وفيه يستعين باللون في تشكيل لوحة قصصية متنامية تبدأ بلون ما لتتطور عبر ألوان أخرى كالأصفر والأخضر والقاتم ثم الأبيض النقي، لتنتهي إلى الخلاص في لون جديد، والقصيدة تبدأ بهذا المقطع:

انبثق من بين الألوان شهاباً
أغمض عينيه ومضى

حجازي

بدأ الرسم خط طريقاً
على أوراق وردة جورية
رسم مواقع أقدامه هناك
تحرك يمشي بين الألوان.

وبذلك يولد البطل من رحم الألوان ليشق طريقه بمعاناة صعبة منطلقاً من الحب والجمال ليمر بعد ذلك باللون الأحمر ويتمسك باللون الأنصع ويكثف الأبيض لتموت القتامة في مقطع آخر ثم يتلمس مسراه في الكأس الأخضر ويسكب اللون الأزرق فتغمره سلافة النشوى فيغفو، وهي جميعاً ألوان تدل على حالات من الصراع مع قوى مختلفة أو مروراً بتجارب متنوعة وصولاً إلى حالة من الوجد يستسلم فيها إلى اللون الباهر ويستقر، وعندئذ تأتي الحبيبة المخلصة عبر الحلم أو الواقع ليصبح من خلالها لوناً آخر لا اسم له:

تفتح قطرة الندى مقلها
يتقد بريق السر المطلق
تتألق الريشة بالألوان
تطل وردة عذراء
على خطوات الريشة المخضلة
تنشر شذاها.. بريقها الملون
تصرخ للحياة.. وتمضي
إليه تمضي
ترفعه.. تنتشله.. تضمه
يمضي في مساربها في مسامها
ويصبح لوناً.

والقصيدة قائمة على حركة التحول للبطل خلال رمزية الألوان التي تحرك خلالها وتحول عبرها إلى أن تفتحت قطرة الندى وجاءته مثل وردة عذراء لتحمله وتخلصه من اختلاف ألوان متعددة خبرها، وليصبح لوناً جديداً حراً لا شكل له ولا اسم، رمزاً للانعتاق والخلاص النهائي، ولعل القادمة أخيراً الخارجة من قطر الندى مثل وردة عذراء هي المرأة مطلق المرأة أو الأم رمز الطهر والخلاص. والقصيدة تستدعي بصورة غير مباشرة الكوميديا الإلهية لدانتي حيث يرتحل الشاعر عبر الجحيم والمطهر وبعض طبقات الفردوس لتقود بعد ذلك خطاه حبيبته بياتريتشا رمز الحب والخلاص إلى الطبقات العليا من الفردوس حيث يرى وردة النور، وقد استعمل دانتي في الجحيم الألوان القاتمة في حين استعمل في الفردوس

الألوان الفاتحة إلى أن انتهى إلى اللون الأبيض النقي.

وغالباً ما تعتمد قصيدة النثر على التكثيف، وهو تصوير حالات ومواقف وانفعالات واسعة وعميقة في ألفاظ قليلة، هو تفجير صخرة لا تجميع كومة حجارة، حتى ظهر في قصيدة النثر ما يمكن تسميته الومضة، وهي تضيف إلى التكثيف نهاية غير متوقعة، ومنها " قصيدة " للشاعر محمد فؤاد:

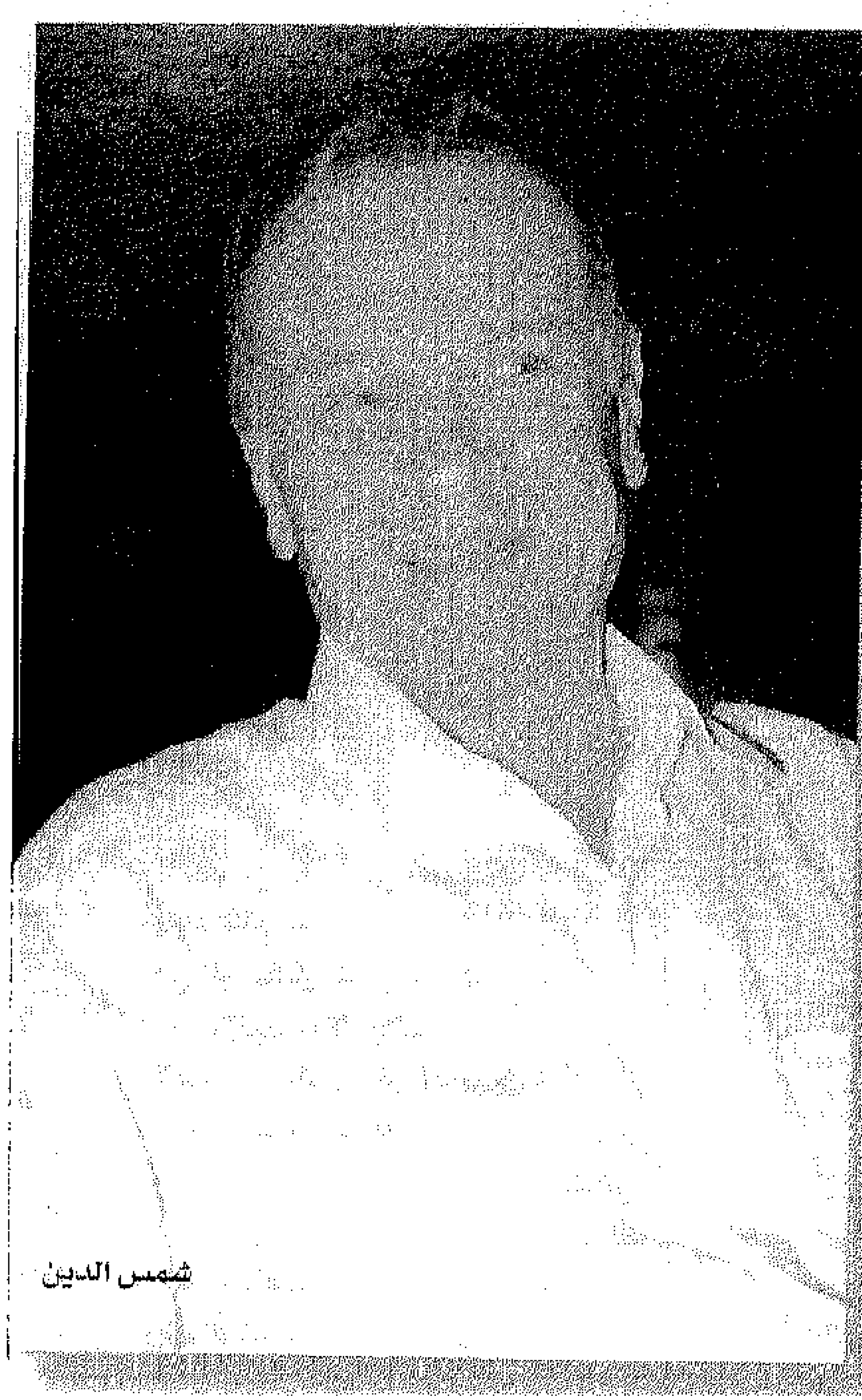
احتاج إلى بضع أوراق بيضاء
وقلم جاف...ومساء دافئ
كي أبدأ في كتابة القصيدة
ولكن..كيف لي أن أنهيها
وأنت لست معي.

وأمام الحب كان لقصيدة النثر مواقف متعددة، تجلت في أشكال مختلفة، منها ما هو تقليدي عادي ومنها ما هو جديد، فقد عبرت قصيدة النثر عن التوق المشتعل إلى المرأة والحرمان منها، يقول الشاعر أحمد مشوَّل في نص عنوانه " شرفة البياض ":

صباحك ليلك والمساء ياسمين
وصدرك عرس النجوم
وحين تزهر الرعشة
يرتبك الغيم على شرفة العينين
ما بين وردة الغيم
وغواية البياض
يشرئب تفاح الندى
وتضحك أغصان الجسد
ترتشف الأشجار قهوة الصباح
تنحسر الرغائب عن الفستان
وتؤلبين روحي على الطوفان
نلعب مثل الأطفال ونغني مثلهم
وحين يأتي المساء تنامين وحدك
على السرير.

والنص يعبر عن رغبة متقدة وحرمان شديد، وصوره واضحة وهي متعلقة بالجسد ولاشيء فيها من غموض ولذلك لا تنشر إيحاءات واسعة على الرغم من جمالها، وتتجلى جدة النص في النهاية حيث تنام المرأة في السرير وحدها تعبيراً عن الغربة والوحدة وغياب الحب، وفي هذا دلالة على روح العصر المتفكك، وإن كان النص لا يشير إلى شيء من ذلك.

وثمة مواقف أخرى تبدو أكثر جدة،


شمس الدين

غالباً ما تعتمد قصيدة النثر على التكثيف، وهو تصوير حالات ومواقف وانفعالات واسعة وعميقة في ألفاظ قليلة

إذ يغدو الحب مشكلة وجود وحياة ويغدو جزءاً من بنية الوطن والعالم والشعر، وهاهي ذي المرأة توحي إلى الشاعر محمد شيخ عثمان بصور مدهشة مستثيرة لديه كل أحاسيس الألم والبراءة والطفولة وتغدو لديه قضية وجود وحياة وتكسب جمله دفقاً دافئاً وتمنح لغته آفاقاً من الفنى ولا ينسى في أثناء ذلك وحدته وألمه الفردي الذي هو في الوقت ألم الجميع، حيث يقول في نص عنوانه " زخارف معشقة بالدموع ":

سأخطفك على طريقة الفجر
وأعلقك من شعرك
في إحدى الساحات العامة
واقطف أصابعك العشرة
وأعلن للجميع بأنك عشيقتي.
لم أزين جبهتي
بإكليل الشوك اليسوعي
ولم أتسلق قامات الرجال
غير انني أصلب في اليوم الواحد
ألف مرة.
أنا سبارتاكوس الأحياء الشعبية
ورامبو الأزقة الموحلة
أنا المنتحر على طريقة يوكيو ميشيما
أو بالرقص على طريقة زوربا
لعينيك ألق يبهرني
ولصوتك وقع الناي..ونشيج المطر.
سأقتحم أسوار عينيك
وأحرر كل الكلمات الجميلة
وأطلق سراح الياسمين
غابات شعرك ما تزال مجهولة
وأنا حارس الجبهة الشامخة
والضفيرة الحائرة.
اتركي يديك بين أصابعي
وادفني وجهك في صدري
فهذا أوان الموت بالحب..أو بالصمت.
سأبني لحبنا الأليف
بيتاً من خشب الورد
وافرشه بالياسمين
موجع حبك...فلمّي أصابعك
واخرجي من خاصرتي
أنا المحمول فوق هودج الجرح
والنائم في جفن المحارة
فاسبلي الدمع دوني..وشرّعي للرياح قامتي.
من أية جزيرة أنت...وهذا العطر يتبعك
وكل هذه السحب النازفة.
في الليل الموجع..من ألم الورد
وصهيل الجرح
أتكوّر كالزوبعة
وأتدثر بسحب الملح...وأشرعة الكلمات.
لماذا..كلما جاء الصباح
أبكي كالأطفال من فرحي.

فالنص يفتح فضاءات لحب حالم بانطلاق مبدع، فيه فروسية ونبل، فيأتي بصور وحشية فيها اندفاع، ولكن ذلك كله غير متحقق إنما هو محض حلم، مرجعه إلى ألم وحرمان، وثمة غناء جميل لجمال الحبيبة وبراءتها، وعلى الرغم من الحرمان والألم فإن النص ينتهي بالفرح الحزين، تفاؤلاً بصباح جديد، من أجل مزيد من الأمل والحلم، ولغة النص سلسة، وصوره مبتكرة، فيها وحدة وانسجام، وهي قوية الإيحاء من غير غموض ولا تعقيد، والنص مجموعة دوائر مفتوحة

مثل طريق ملتفة حول جبل تنمو في تصاعد مستمر من خلال دوران يبدو كالتكرار ولكنه ليس بتكرار إنما هو نمو صاعد. وتلاحظ الاستعانة بإشارات ثقافية في المقطع الثالث للتعبير عن حالات من الحب والبطولة والفروسية ولكن تبدو على قدر غير قليل من عدم التلاحم مع البنية العامة للنص ولا تخلو من مباشرة.

ويقدم عايد سعيد السراج نصاً يعبر عن حالة من العشق والوجد الجنون والحلم والاشتهاء والحرمان، يقول فيها كل شيء ولا يقول أي شيء، فيها من الرغبات الخفية مثلما فيها من الرغبات الفاضحة، وهي موارة بالإيحاء ملفوفة بالضباب كل العلاقات بين الألفاظ فيها غير معقولة ولا منطقية، ومن هذا المزيج المنسجم مع منطقه الداخلي وغير المنسجم مع أي منطق خارجي آخر تولد حالة من الجمال والعشق للمرأة فيها الإيجاز والتكثيف وفيها الشعر والسحر، وفيما يلي النص وعنوانه " امرأة ":

يا امرأة من غسلين وبهار
من خزف وسكينة
من عطش ودخان
يا امرأة تحتضن التابوت
التوتم توتياء العصر الفضية
يا امرأة من عار وفضيحة
تغتسل بمنفضة الشارع
وتحتطب الغيم
أين خبأت في المؤقين
قطارات الذبح.

وصور النص مدهشة لا رابط بينها سوى الإدهاش والغرائبية محققة سريالية واضحة، فالمرأة تحتضن التابوت، وتغتسل بمنفضة الشارع، وتحتطب الغيم، ووحدتها الداخلية وانسجامها العضوي يؤكدان صدقها وعفويتها وبعدها عن التكلف كما يؤكد أن تحقيقها الوظيفة الجمالية المنوطة بها وهي الإدهاش وإطلاق قوى الخيال الحر، وهذا الغموض الشفيف الذي تتسربل به القصيدة يثير الشغف لدى المتلقي لقراءتها غير مرة إذ إن قوة الإيحاء فيها غير منتهية بالإضافة إلى ما فيها من إيجاز شديد وتكثيف وهي بذلك تحقق قصيدة نثر متميزة.

ولقد عبرت المرأة بحرية عن الحب في أشكاله كافة، وربما كانت أكثر جرأة من الرجل وأكثر تجديداً، ويبدو أن المرأة قد وجدت في قصيدة النثر مجالاً رحباً لحرية التعبير، فقد لقيت قصيدة النثر إقبالاً واضحاً من المرأة، وبكثافة واضحة، وبقدر كبير من التنوع في المحتوى والبناء، وبأشكال مختلفة من الجرأة في البوح، والصدق في القول، والتعبير عن الذات الفردية والكلية. وتعبر الشاعرة ليلى مقدسي عن نزعة صوفية واضحة تتمثل في التطلع إلى المستحيل والتعلق بالعذاب الممض، وتتجلى هذه النزعة الصوفية في لغة بسيطة وألفاظ رشيقة، وبوضوح شفاف، حيث تقول في نص عنوانه " لأنك ":

لأنك لن تكون لي أحببتك
وجعلتك حباً عائماً
في الرسائل المحزنة والمفرحة
أكتب إليك ولا أراك
لأنك لن تكون ككل المحبين
دمعة..لقاء...فراق
أحببتك فرحاً قادماً من دمع المطر
لأنك لن تكون لي اقتحمت وحدتك
وجدتك صامتاً كعازف ناي حزين
وشتاءً شالك ينحني على أبوابك

غفت فراشاتي المتعبة حول نافذتك.

لقد كان طموح الشاعر دائماً إلى التجديد، لأن الشعر بالنسبة إليه خلق وابتكار، ولذلك يظل الشاعر يبحث دائماً عما هو مبتكر، يقول الشاعر كنعان فهد في نص عنوانه " صوت إنسان":

أحلم بقصيدة أكتبها بحروف
ليست في أبجديات البشر
علها تحمل توقي العظيم
لما وراء الظلام
قصيدة: تظل تسبح وحدها
فوق أمواه البحار
بعد أن يفنى الوجود
من الرجفة التي تبدعها أوصالي
حين يتقزز جسمي الواهن
من صقيع هذه الليلة الأبدية
تحت هواء نتن يحتل غرفتي الشاحبة
بعضات الجوع التي تعصرني
من التشنجات التي تهزني وتهزمني
في زمان الحمى والألم

أحيك أجنحتي وأكتب إليك قصيدة.

ومهما يكن فإن أي نوع من الشعر لا يلغي أي نوع آخر، ولا خوف من الحرية، لأنها مجال الإبداع، وفي مجال الإبداع لا بد من تعدد الأصوات وتنوعها واختلافها، ولا يمكن لصوت واحد أن يسود. وإلى جانب ما سبق من نماذج قصيدة النثر يمكن أن نقرأ قصيدة من شعر البحور العربية، لتأكيد الاستمرار للأنواع كلها، والإبداع فيها كلها، وهي للشاعر صالح هواري، عنوانها "الغيب كان غائباً"، وفيها يقول:

على أريكة المدى
كان الخيال زورقي
الغيب كان غائباً
حقيبتي فيها من
ففكرة كاملة
وصورة عصفورة
أصابعي أضأتها
مني دنت شيطانة
تلتف في عباءة
هزت سرير غفوتي
فارتج من حولي المدى
سقيتها من عصبي
هزت بجذعي فانتشى
ودار كاس الشعر في
عند الصباح قال لي
رميتها بالورد إذ
إلى محطة المدى

أسندت قلبي الثمل
يطوف بي وينتقل
والليل غيم ينهمل
الأفكار ما لا تحتمل
وفكرة لم تكتمل
بماء روحي تغتسل
وقلت للشعر احتفل
بخطوها الواني الوجل
وبالمعاني تكتحل
أفقت مثل المنذهل
مال المدى ولم أمل
ماء الخيال المشتعل
غيمي وراح ينهمل
روحي فرحت أرتجل
قطارها: قم وارتحل
زارت دمي ولم تطل
وصلت قبل أن تصل

إن النقد الحق هو الذي يتعامل مع الشعر بحرية، ويقدر الحرية للشاعر، فيقدر كل نوع شعري حق قدره، ولا يقيس نوعاً بمقاييس نوع، هذا إن كان للشعر مقاييس، أو بالأحرى يتلقى هذا النص بقوى ويتعامل معه بذائقة، ويتلقى نصاً آخر بقوى مختلفة، وذائقة مختلفة، أي يتعامل مع كل نص من داخله، ويستكشف قيمه الفنية ومفاهيمه الجمالية، مقدراً فيه الحرية، وتلك هي مشكلة قراءة القصيدة، وهي مشكلة متجددة مع كل قصيدة.

---

* كاتب وناقد من سوريا



استدراكات

أمجد ناصر*

قصيدة واحدة لا تكفي!

تذكر الراحلة نازك الملائكة في سيرتها انها عندما فرغت من كتابة قصيدة "الكوليرا" يوم الجمعة ٢٧/١٠/١٩٤٧ قالت لأهلها الذين لم تعجبهم قصيدتها الجديدة : هذه القصيدة ستغير خارطة الشعر العربي!

كم كان عمرها يومذاك؟

نحو أربع وعشرين سنة!

أصدّق أن يقول شاب أو شابة في الرابعة والعشرين من العمر كلاما متهورا كذاك. تلك هي السن التي يقول فيها الشبان (كنا مثلهم ذات يوم) انهم يريدون تغيير الشعر، تغيير العالم، تفجير المبنى والمعنى!

ذلك هو نزق الشباب الرائع الذي لا يعجبه العجب ويريد أن يصنع عالما خاصا به، لأن عالم الآباء ضيق، قديم، مستنفد، متهالك! كل الانقلابات والتغيرات والموجات الجديدة صنعها شباب. الشباب هم، أصلا، الذين يغامرون. الكبار لا يفعلون ذلك. يمنعهم "منجزهم" من المقامرة بما هو مألوف لصالح ما هو عسكه. لولا بيكاسو ذو السبعة والعشرين عاما ما بدأت "التكعيبية"، لولا "اشراقات" رامبو الذي هجر الشعر في الثامنة عشرة من عمره ما كُتب لقصيدة النثر التي بدأها بودلير ان تصبح فنا شعريا، لولا الماغوط وانسي الحاج (كانا في العشرينات من العمر) ما بدأت قصيدة النثر العربية.. وبالتأكيد لولا الملائكة والسياب والبياتي (كانوا ايضا في العشرينات من اعمارهم) ما بدأت موجة قصيدة "التفعيلة".

كل هذا صحيح.

ولكن الصحيح ايضا ان التغيرات في الابداع لا تحدث على شكل طفرات كما هو الحال في الطبيعة. لا تصنع قصيدة واحدة، مهما اوتيت من الجدة، انعطافا كاملا في الحركة الشعرية، ولا تصنع لوحة أيا كانت عبقرية شكلها وموضوعها، انقلابا في الحركة التشكيلية. يمكن أن تكون هذه القصيدة او اللوحة بمثابة عود الثقاب الذي

يأتي على الهشيم. ولكن ينبغي ان يكون الهشيم موجودا. لا يشعل عود الثقاب سهلا اخضر. قوة الحياة في الاخضر تحول دون ذلك، انه لا يفعل فعله الا في ما غادرته الحياة أو تكاد، في ما اصبح قابلا للاحتراق. هكذا لا ينبغي اعتبار قصيدة "الكوليرا" للملائكة او "هل كان حبا" للسياب انقلابا، ثورة، طفرة في الشعرية العربية. ما هو صحيح ان الشعرية العربية كانت تنتظر عود الثقاب. فقد كان هناك تململ عمره نحو نصف قرن حيال محاولات استعادة الموروث الشعري الذهبي وشحنه ببعض الاحالات والمعاني المعاصرة. كان هناك شعور بالضيق ان القصيدة المستعادة من بطون الكتب، بعد فجوة زمنية كبيرة جاوزت خمسة قرون، لا تشبه حياتنا اليوم. كل ما فعله المهجريون، جماعة الديوان، ابولو، والتجمعات الشعرية العربية الأقل أهمية، ناهيك عن شعراء أفراد خارج التجمعات والتيارات، كانت تحاول أن تقيم جسرا فوق تلك الهوة الكبيرة. لم يكن الأمر مجرد "اكتشاف" للتفعيلة فقط، فلو كان كذلك لبدأت حركة "الشعر الحر" مع ترجمات باكثير لبعض مسرحيات شكسبير بالتفعيلة، أو مع قصيدة تفعيلة أو أكثر كتبها عرار وغيره من الشعراء في ثلاثينيات القرن الماضي. تلك محاولات "تجديد" غير واعية، ربما، ولكنها كانت تعبر عن ضيق بهذا الايهاب الشعري الموروث الذي لم تطرأ عليه تطورات يعتد بها في الشكل والموضوع ورؤية العالم والاحساس باللحظة منذ انقطع تطور الشعر العربي بعد العصر العباسي.

كان ينبغي أن نصل الى منتصف القرن العشرين حتى يبلغ ذلك التململ والاحساس بالضيق والاحتشاد المتصاعد داخل القصيدة العربية الى حد قبول التغيير.

هكذا، لا يمكن ان تنسب عملية التغيير لشخص ولا لقصيدة واحدة، بل لشعور جماعي مكتنه (او غير مكتنه) كان يفعل فعله تحت السطح. كان الفضاء مشبعا بأثير قابل للاحتراق، وكان ينتظر عود الثقاب ليبدأ الحريق الذي لم يتوقف عند حدود "التفعيلة".

* كاتب وشاعر اردني مقيم في لندن

عاشقة الليل في ذمة التاريخ *

د. إبراهيم خليل *

تناقلت الصحفُ في الحادي والعشرين من الشهر الماضي (حزيران ٢٠٠٧) نعيَ الشاعرة العراقية الكبيرة نازك الملائكة بعد معركةٍ مديدةٍ مع المَرَض استمرّت نحو عشرة أعوام توقفتْ خلالها عن الكتابةِ، والتدْريس، وانتقلتْ للإقامة في بلدها الثاني مِصْرَ، بعد أنْ عملت في الكويت مدّةً من الزمن. ورحيل الشاعرة الكبيرة، كرحيل أي أديب، خسارة كبرى لا تعوض للأدب العربي، شعراً ونثراً ونقداً. فلقد كانت نازك الملائكة تتمتّعُ بحضورٍ قويٍّ في حقبة الخمسينات حتى السبعينات، وهي لا تفتأ تقدّم الجديدَ المثيرَ للخلافِ، والجدل، واستحوذت أعمالها مِنْ شعريّة، ونثرية، ونقدية، وردودها في المجلات، على ما كان يطرح من أفكار جديدةٍ حول الشعر، ولا سيّما حول الموسيقى، والوزن، والقوافي، أقول: استحوذت على الكثير من عناية الدارسينَ، واهتمامهم. وتكريماً لها منحت جائزة سلطان العويس للشعر (١٩٩٦) وأقيم لها تكريم حافل في دار الأوبرا بمصر ١٩٩٩.

تتمتّع نازك الملائكة بشخصيّة مُستقلة، مُحافظة، كثيرة التعمق في فهم الأمور المتصلة بحياتها الذاتية، فهي تنظر إلى وجودها الذاتي بوصفه لغزاً يتأبّى على الحلّ، تقول في إحدى القصائد:

الذات تسألُ مَنْ أنا
أنا مثلها حيْرى أحدّق في ظلام
لا شيءَ يمنحني السلام
أبقى أسائلُ والجوابْ
سيظلُّ يحْجُبهُ السّرابْ
وأظلّ أحْسَبه دنا
فإذا وصلت إليه ذابْ
وخبا وغابْ

ولدت نازك الملائكة في بغداد في ٢٣ آب / أغسطس سنة ١٩٢٣ في بيتِ علم وأدب، فأمها (أم نزار) كانت شاعرة، ولها ديوان من الشعر التقليدي المحافظ بعنوان (عبير ومجد)، وأبوها (صادق) له عدة مؤلفات، من أهمها موسوعة دائرة المعارف (٢٠ جزءاً) وكان من أهل

الملائكة

البصر في الأدب واللغة والنحو، وشقيقتها إحسان كاتبة وباحثة ومترجمة لها الكثير من الجهود المنشورة. وهذا المناخ الأسريّ فيما يقول الشاعر عبد الوهاب البياتي صقل ذوقها، ومواهبها، وشجّعها على التوجّه للشعر أكثر من أيّ شيء آخر. وقد وفّرت لها مكتبة أبيها العامرة فرَص الاطلاع على أمهات الكتب الأدبية العربية، فأقبلت عليها تعبُّ منها عبّاً حدّ الارتواء.

درسـتْ فـي دار المعلمين العالية ببغداد، ثم واصلت الدراسة في جامعة برنستون، وفي العام ١٩٥٤ تلقت منحة لمتابعة الدراسة العليا في جامعة وسكنْسُن، وأحرزت (الدكتوراه) في الأدب المقارن، لتصبح مدرّسة بُعيْد ذلك في جامعة بغداد، وكلية التربية، وجامعة البصرة التي اقترنت فيها بالدكتور عبد الهادي محبوبة، ثم انتقلت للتدريس في جامعة الكويت.

تخبرنا نازك الملائكة في مخطوطٍ صغير كتبته بخط يدها، بعنوان: لمحاتٌ من سيرة حياتي، وثقافتي، أنها عندما كانت صغيرة "شغفتْ بالموسيقى، وتعلّمتْ العزف على آلة العود على أيدي موسيقيّين مَهَرة. وتضيف شقيقتها إحسان فتؤكد لنا أن الشاعرة الكبيرة تجاوز شغفها بالموسيقى الحدودَ، فكانتْ تعْنى بأخبار كبار المطربين، والموسيقيين، وتحتفظ بكراريس تدوّن فيها الأغاني، والألحان. ومكتبتها كانت تضمّ إلى جانب الكتب، الكثير جداً من الاسطوانات الموسيقية العالمية، الكلاسيكية، وغير الكلاسيكية، وأنها كانت تستمع إليها في أثناء الكتابة، والقراءة، وذلك الاستماع – في رأيها – يساعد على انسياب الأفكار، وتدفقها، في شيء غير قليلٍ من السلاسة، والاتساق.

ولا ريْبَ في أنّ هذا الولع بالموسيقى كان له تأثيره الجليّ، والواضحُ في شعرها، وفيما كتبته من تنظيرٍ لاحق للشعر الحر.



لا ريب في أن الولع بالموسيقى كان له تأثيره الجليّ والواضح في شعر الملائكة وفي ماكتبته من تنظير لاحق للشعر الحر

تقول نازك الملائكة في مذكراتها غير المنشورة:

عندما كتبتُ قصيدة الكوليرا (١٩٤٧) أطلعتُ والدي عليها، فأخذ يسخر مني متهكما، قائلا: " خرّقي.. خرقي.. ما هذا الذي يعلو، يضطرب.. يتدفق.. يلتهب.. ولكنّي وسط هذه السخرية قلت له: إن قصيدتي هذه سيكون لها شأن. فكانت مثلما توقعتُ من القصائد التي أشار إليها الباحثون باعتبارها من القصائد الرائدة."

في العام ١٩٤٧ صدرَ لنازك ديوانها الأول، وكان بعنوان عاشقة الليل، ومع أنّ هذا الديوان لا يضمُّ إلا القصائد التقليدية من حيث الوزن، والقوافي، إلا أنه من حيث البنية الفنية، والمناخات الشعرية، والصور، والإحساسات، لا يختلف عن الشعر الذي كتبه رواد التجديد من أمثال علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، والشابّي، وأحمد زكي أبو شادي، وغيرهم من شعراء الرومانسية العربية الوليدة في ذلك الزمان.

أما شظايا ورماد (١٩٤٩) فهو الذي يضمّ بين غلافيه قصائد من الشعر الذي أطلقت عليه الشاعرة وصف الشعر الحر. وقدمت للديوان بمقدمة أوضحت المرتكزات الرئيسة لهذا النوع من التجديد. وفي هذا الديوان نجد قصيدة الكوليرا التي نشرت في السابق، وهي القصيدة التي وضعت الشاعرة على قدم المساواة مع الرواد من أمثال: السيّاب، والبياتي، وبلند الحيدري، وعبد الصبور، وغيرهم من المجدّدين. لتتوالى مجاميعها الشعرية مطردة على هذا الطريق، مقتفية هذا النهج. ففي العام ١٩٥٧ يصدر لها ديوان: قرارة الموجة، وفي العام ١٩٦٥ يصدر لها ديوان آخر هو شجرة القمر الذي أثارت مقدمته جدلا واسعا بين الدارسين، والنقاد، بسبب ما ذكرته فيها من أنّ الشعر العربي سيعود، إن عاجلا أو آجلا، لأوزان الخليل بن أحمد الفراهيدي. وفي العام ١٩٧٧ تصدر لها قصيدة مطولة بعنوان:مأساة الحياة وأغنية الإنسان، وهي إعادة كتابة لملحمة شعرية كانت قد كتبتها في البواكير، ولم تنشرْ. ثم ظهرت لها في العام ١٩٧٨ مجموعة شعرية أخرى هي: للصلاة والثورة، وعنوانها يؤكد استنتاجا مهما، هو غلبةُ الموضوعات السياسية الساخنة على اهتمامات الشاعرة بعد أنْ كانت الوجدانيات، والذاتيات، هي التي تغلب على اهتماماتها. وتعدّ مجموعة يغير ألوانه البحر المجموعة الأخيرة للشاعرة قبل أن يُقْعدها المرضُ عن الكتابة، والتدريس.

أثارت آراءُ نازك الملائكة في الشعر، ونقده، لا سيما تلك التي عبّرت عنها في كتابها قضايا الشعر المعاصر(١٩٦٢) الكثير من الجدل، والخلاف. فبعض

عاشقة الليل في ذمة التاريخ

مقولاتها عن أولية هذا الشعر، وعن صلته بالشعر القديم – المربّع، والمخمّس، والمشطّر، والبند العراقي – وما تذكره بشأن عدد التفعيلات في البيت الواحد، وتخلي الشعراء عن القافية، فضلا عن رأيها في قصيدة النثر، كل ذلك أثار عليها النقاد، فكتبوا الكثير من الردود التي نشرت، وما تزال تنشر حتى الآن. ولكنّ، مهما قيل في كتابها هذا، فإن الابتداء في التنظير لفنّ شعري ناشىء لم تثبت أقدامه بعدُ، لا يخلو من أن يتعثر في بعض التصوّرات التي تحتاج إلى زمن طويل ليتبين صحيحُها من الزائف.

وفي هذا المقام يشار إلى حديثها عن التدوير في الشعر، فقد أكدت في كتابها أن التدوير لا يناسب الذوق العربي، وأنه يحول القصيدة إلى نوع من النثر، وأعادت التأكيد على هذه الفكرة في كتاب لها آخر بعنوان: سيكولوجية الشعر ومقالاتٌ أخرى(بغداد: ١٩٩٣) وفيه تحاول إقناع القارىء بأنّ الإفراط في التدوير ينحو بالقصيدة نحو الاسترخاء، والفتور، الذي لا يناسب الموضوعات الجادّة كموضوع فلسطين مما يستدعي العودة لإيضاح هذه المسألة.

وكتابها المذكور يثيرُ في الواقع الكثير من القضايا إثارة حادة، كالموقف من اللغة، والقافية في الشعر الحديث، وموقفها من الدوائر العروضية، والزحافات، والعلل التي تحدث عنها الخليل بن أحمد في كتابه العروض، وقد بلغت في موقفها هذا حد التطرف بالدعوة لإلغاء الدوائر العروضية. والاستغناء عن الكثير من المصطلحات العروضية التي تحوّل دراسة العروض في رأيها من فنّ قائم على الذوق، إلى رياضة عقلية الهدف منها حفظ المصطلحات، ونسيانها بعد ذلك، وقد تناولت في دراستها تلك بعض الشعر العربي القديم والحديث.

ولنازك الملائكة كتابٌ نقديّ آخر، هو: الصومعة والشرفة الحمراء الذي تتناول فيه تجربة الشاعر الرومنتيكي علي محمود طه، وعنوان الكتاب الذي صدر سنة ١٩٦٥ يومىء إلى الملاح التائه

تؤمن الملائكة كغيرها من الرومانسيين بأن الحزن والألم هما مادة الشعر ومعدنه الصحيح

الذي آثر العزلة في شعره، والانكفاء على الذات، جاعلا منْ قصائده بوحاً يكشف عن أوجاعه الداخلية، وآلامه الذاتية التي ترقى إلى حد التلذّذ بالشكوى.

وتناولت نازك الملائكة فيما تناولته من قضايا: ظاهرة التجزيئية في المجتمع العربي العربي ١٩٧٢.

وهو كتاب يضمّ سلسلة من المحاضرات والمقالات التي تسلط الضوء على بعض المظاهر السلبية في الحياة الاجتماعية العربية، فهو من هذه الناحية أقرب إلى علم الاجتماع منه إلى الأدب. وقد أثار حديثها في هذا الكتاب عن أنوثة المرأة العربية الكثير من ردود بنات جنسها، ولا سيما نازك الأعرجي في كتابها الصادر بدمشق بعنوان: صوت الأنثى(١٩٩٧). لقد اتهمتها المؤلفة بالدعوة لإعادة المرأة العربية إلى عصر الرقيق. وهذا يعني أن الشاعرة المجدّدة، في القصيدة، لم تكن من دعاة التجديد والتحرر في الحياة العامة والاجتماعية، فهي أقرب إلى الجيل المحافظ من النساء، يذكر البياتي في شهادة له حول الملائكة أنه زار الشاعرة في بيتها عندما كنت تعمل في الكويت، بعد محاضرة ألقاها في رابطة الأدباء الكويتيين. واستقبله زوجها الدكتور محبوبة، وبعد دقائق حضرتْ لتسلم عليه ثم تركت الضيوف ولم تظهر عليهم بعد ذلك. والشاعر البياتي يستنتج، بالطبع، من هذا التصرف أنّ الشاعرة الكبيرة من النوع الذي يفضل (الحرَمْلك) على اختلاط المرأة بالرجال. وعندما منحت جائزة سلطان العويس الأدبية لم تحضر لتسلم الجائزة بسبب المرض، ولكن زوجها الدكتور محبوبة جاء بدلا منها، وألقى كلمة في الحفل تضمّنتْ الكثير من التهجّم على الشعر الحديث، مما دفع بالبياتي، الذي كان حاضراً، لمقطعة الدكتور محبوبة، قائلا: هذا يسيء لنازك الملائكة جداً. فبأي حقّ – وهي المجددة الأولى في الشعر العربي – تأتي، وتتكلم ضدّ الشعر الحديث؟

الملائكة شاعرة:

تؤمن الملائكة كغيرها من الرومانسيين بأنّ الحزن والألم هما مادة الشعر، ومعدنه الصحيح. فهي تتوق إلى حياة صافية خالية من المشكلات، والهموم، والأوجاع، ولما كان ذلك في حكم المستحيل، فإن الحزن، وحدهُ، هو ردّ الفعل الذي ينبعث صداه في شعرها حنيناً لعالم مثالي، لا موقع له إلا في فضاء الطبيعة غير المتناهي، مما يذكرنا بتجربة جبران خليل جبران، وأبي ماضي، وغيرهما من شعراء المهجر:

ويوتوبيا حلمٌ في دمي
أموتُ وأحيا على ذكره
تخيلته بلداً من عبيرٍ
على أُفُقٍ حرْتُ في سرّهِ
هنالك عبر الفضاء البعيد
تذوب الكواكبُ في سحْرِه
يموتُ الضياءُ ولا يتحققُ ما لونُهُ ما شذى زهره
هنالكَ حيثُ تذوبُ القيودُ
وينطلق الفكرُ من قيدهِ

فهي تتجاوز الواقع إلى الحلم، وتتخطى الممكن إلى ما ينبغي أن يكون، عالماً من العطر المذاب، والنجوم التي تتلألأ هاتكة حجُب الليل، وأسداف الظلام، عالماً تتلاشى الأجرام والكواكب السماوية في شفافيته، وعذوبته، وسحره.. في ذلك العالم تتخلص الشاعرة من ذئاب البشر، ولهاثهم خلف الجريمة، والمادة، ويتحرر الوجدانُ منْ قيوده التي كبّلته بها

عاشقة الليل في ذمة التاريخ

يدُ العادات، والتقاليد البالية المتحجرة.

وإلى جانب الحزن، والتوّق، إلى عالمٍ ملائكيّ، ثمة محورٌ آخر تدورُ حوله أشعار نازك الأخرى، وهو الحبّ. والحبّ لديها شعورٌ لا تخالطه، ولا تشوبه شوائبُ الجَسَد، والشهوة، التي نجدها عند شاعرة أخرى كسعاد الصباح مثلا، أو فدوى طوقان، التي تذكُر أحمر الشفاه، وسحر العيون، وأنفاس الأحبّة المعطّرة، والقبلات الحارّة، وإنما هو حبٌّ عفيفٌ، بريءٌ، يخفق به القلبُ، ولا يتحرّقُ له الجسَد.. وكثيراً ما يتجاوب الحبّ في شعرها مع الصراع الداخلي الذي تعيشه المرأة العربية بين أنْ تكون مخلصة لذاتها، ملبّية لإحساساتها، وبيْن أنْ تكون منسجمة مع التقاليد، والعادات، التي لا تنظر لعلاقة الرجل بالمرأة خارج إطار المؤسسة الزوجية بالقبول:

أحبّ..

فروحيَ حسّ غريبٌ

يضيعُ لديه جمودي سدى

حياتيَ في العالم الشاعريّ

لهيبٌ من الحبّ لن يُخمدا

وجسميَ قلبٌ، خفوقٌ

خفوقٌ، سيلبثُ ملتهباً موقدا.

حكايتها مع التجديد:

ولشعر نازك الملائكة مع التجديد حكاية طويلة، لها بدايةٌ، ولكنْ ليست لها نهاية. فهي صاحبة الخطوة الجريئة في كسْر عمود الشعر العربي. وكتبتْ لأول مرة قصيدة مكتملة من غير أنْ تلتزم ببحور الشعر العربي التي وضعها الخليل بن أحمد الفراهيدي. ومن غيْر أن تعتمد على بناء التركيب النحوي المتداول، والشائع، في الشعر التقليدي، ذي الشطرين. ومن يُطل النظر في قصيدتها الكوليرا (١٩٤٧) التي سبق التنويه إليها والإشارة، يجدْ الانتقال من بيت إلى آخر لا يتحقّق وفقاً لما هو متبع في الشعر التقليدي، وإنما طبقاً لما هو



متدفق من المشاعر، والمعاني، التي يتشكل منها محتوى القصيدة:

طلع الفجرُ

أصغِ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر - أصخ - انظر ركب الماشين

عشرة أموات، عشرونا

لا تُحْصِ، أصِخْ للباكين

اسمع صوت الطفل المسكين

موتى.. موتى

ضاع العددُ

> **لشعر نازك مع التجديد حكاية طويلة، لها بداية ولكن ليس لها نهاية، فهي صاحبة الخطوة الجريئة في كسر عمود الشعر العربي**

موتى.. موتى.. لم يبقَ غدُ

في كل مكان جسدٌ يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمْت

هذا ما فعلته كفُّ الموت

الموتُ.. الموتُ.. الموت

تشكو البشرية.. تشكو.. ما يرتكبُ الموت.

فهذه أبياتٌ ترينا إلى أي حد أدارت الشاعرة ظهرها للأسلوب الشعري القديم، وأنها لم تكتفِ - مثلما توهّم كثيرون - بكسر عمود الشعر المتمثل في الوزن، وإنما جعلت من طول التركيب النحوي عرضة للتفاوت من بيت لآخر. وغدا التركيبُ متناسباً من حيث عدد الألفاظ مع طول المعنى، وقوة الإحساس. ولم تعد تلتزم بقافية واحدة كتلك التي تقيّد الشاعر، وتجعله كالمكبل الذي يمشي في الوحل والطين، لا يستطيع أن يخطو إلا بصعوبة شديدة. وأتاح هذا النظام للشاعرة أن تكرر: الموت.. الموت.. الموت. و تشكو البشرية تشكو.. وموتى. موتى. وهذا التكرار يشاكل طريقة المتكلم في التعبير عن وجْعِهِ حين يكون منفعلا، لا يتحكم بما يصدر عنه من كلمات.

وهذا الشكل الذي جاءت به الملائكة متزامنا مع محاولات أخرى للسياب، والبياتي، وبلند الحيدري، ولويس عوض، وعلي أحمد باكثير الحضرمي، لفت نظر الناقد الراحل إحسان عباس، فراح يوازن بين نموذج الملائكة ونموذج السياب، مؤكداً أن قصيدة الملائكة أكثر تجديداً، وبعدا عن القوالب الشعرية القديمة، المتحجّرة، من قصيدة السيّاب الموسومة بعنوان كان حبا(١٩٤٧) التي يقول فيها:

هل يكون الحبُّ أني

بتّ عبداً للتمني

أم هو الحب اطّراح الأمنياتْ

والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياةْ

واختفاءُ العين في العين انتشاء

كانثيال عاد يفنى في هديرْ

أو كظلٍّ في غديرِ

فهي أبياتٌ أقرب إلى الموشح منها إلى قصيدة الشعر الحر (شعر التفعيلة) فقد التزم، عن غير قصد منه، عدداً معينا من التفعيلات. ويستطيع القارىء في شيء من المماراة أن يحيل الأبيات إلى موشح من تلك الموشحات الشعرية التي برع فيها الأندلسيّون:

هل يكون الحبّ أني
بتّ عبداً للتمني
أم هو الحبّ اطراح الأمنيات
والتقاءُ الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاءُ العين في العينِ انتشاء
كانثيال عادَ يفنى في هديرِ
أو كظلّ في غديرِ

من التطبيق إلى التنظير

ومما لا ريب فيه، ولا جدال، أنّ لنازك الملائكة – صاحبة الخطوة الرائدة تلك – فضل السبق في التنظير للشعر الحرّ، وإن كان هذا التنظير لا يخلو من بعض ما أخذ عليها، واستهدفت فيه.

ففي كتابها قضايا الشعر المعاصر – المذكور في السابق – تحاول بفصول متوالية وضع قواعد لأوزان الشعر الجديد، وقوافيه. وقد رأت ألا يكون التسرع، والتهور، هو الطابع الطاغي على تجديد الشعر. فهي لا تميل الميل كله إلى الشعر الذي يتحرر من القافية كليا، وتعده شعراً غير ملائم للذوق العربي، وتفضل استخدام القوافي وفقاً للنسق الذي يراه الشاعر مناسبا لتجربته، ومن ذلك ما تسميه القافية المتنوعة، المتداخلة، التي تتكرر في القصيدة على غير نسق، وذلك كثير في شعرها الأول، لا سيّما في قصائد: شظايا ورماد، و قرارة الموجة:

أين أمشي، وأيُّ انحناء
يغلق الباب دون عدوّي المريبْ
إنه يتحدّى الرجاءْ
ويقهقه سخريةً من وجومي الرّهيب

التدوير في رأيها يؤدي حتماً إلى التخلي عن القافية، وتصبح القصيدة المدورة التي تخلو خلواً تاماً من القوافي أشبه شيء بنص نثري

إنه لا يحسّ البكاءْ
أينَ أينَ أغيبْ
هربي المستمرّ الرتيبْ
لم يعدْ يسْتجيبْ.

فهنا تتداخلُ القوافي: انحناء، رجاء، بكاء، مريب، رهيب، رتيب، يستجيب. فالقصيدة من غير قواف كالصورة بلا إطار، وبلا أطراف. أماً القافية فهي تكسب القصيدة أبعاداً بمحاصرتها لذهن الشاعر أولا، وذهن المتلقي ثانيا، فالأول يصبح قادرا على الإبداع، والحركة، في الحدود التي ترسمها له القوافي. والمتلقي، هو الآخر، يقع تحت سحر ما فيها من الجرْس الصوتي، فتجعله قادراً على تصوّر الإيقاع، وتوقّع الكلمة التي سينتهي بها البيت، مترقباً، في لهفةٍ، وتوّق، ابتداءَ البيت التالي.

وعلى ذلك، فإن تفسير الملائكة السيكولوجي لوظيفة القافية في القصيدة، من الأمور التي دفعت بها دفعاً لكتابة مقالات متعدّدة تؤكد فيها منزلة القافية في الشعر، وترفض بسبب ذلك ما يعرف بالقصيدة المدوّرة.

فالتدوير – في رأيها – يؤدى حتما إلى التخلي عن القافية. وتصبح القصيدة المدورة، التي تخلو خلواً تاما من القوافي، أشبه شيء بنصّ نثري، لا يُعرفُ فيه الشطر، أو البيت، أين مبتدأه، وأين منتهاه. وقد يُقبل التدوير إذا ورد مرة أو أكثر في القصيدة لسببٍ فنّي يتعلق بجريان المعنى من بيت إلى البيت الذي يتبعه، إلا أنّ ما يُضعفه هو هيمنة التدوير على النصّ من أوله إلى آخره. والأصحّ أن ينسب مثل هذا النصّ إلى النثر لا إلى الشعر، وإنْ اتفق فيه وجود الأوزان. لأن الشعر فنّ لا يقوم على الوزن حسب، وإنما هو بناءٌ يقوم على ضروبٍ مختلفة من التوقيع،



الملائكة في شبابها

والموسيقى، التي يُعدّ البيت فيها وَحْدةً نغميّةً متكرّرة، هي أساسُ التساوق.

فقصيدة (أوراسيا) لحسب الشيخ جعفر أقربُ – في رأيها – إلى النثر القصصي منها إلى الشعر:

" أرى الحافلات الأخيرةَ تهجرُ موقعها، أرتدي معطفي وأغادر غرفتي، البهوُ منطفئٌ، والخفيرة تنصحني أنْ أغطي رأسيَ خوفاً من البرْد، أشكرها مسرعاً، أتوقفُ. إلخ.. "

ففي هذه القصيدة "قتل الشاعر الأبيات قتلاً، وجعلها سطوراً متلاحقة كما لو أننا نقرأ نثراً. وقد أجْهز إلى جانب ذلك على القوافي، وانتبذها من القصيدة، إذ إنّ التدوير والتقفية أمران لا يجتمعان، علاوةً على أنّ التدويرَ يُسْبغُ على الحياة مظهر الكابوس، لأنّ التدوير المتواصل يبدو فيه الشاعر بلا حول، ولا قوة، فالعباراتُ تتدافع بما فيها من المعاني تدافعا كأنّ دوره فيه دور سلبي. والقصيدة المدوّرةُ – في الغالب – تخلو من الروابط، كقول الشاعر السابق:

" أتناول أفكاري في مقهىً مزدحم، أتسكّع مرات، أتوقّف قرْب مخازنِ أقمشةٍ أو بارات، يحلو لي أن أتبسّمَ في وجْهٍ يتسكّعُ مثلي."

وهذا لا يعني أن التدوير مرفوضٌ أينما وقع، وغير مقبول حيثما جاء؛ فالشاعرة، الناقدة، تشير إلى مواضع يحْسنُ فيها التدوير، إذا كانت الغاية منه هي الاسترسال في تركيب نحوي من أجل إطالة العبارة عن معنى يتطلّب مثل هذا التطويل، مثلما جاء في قصيدة لنزار قباني:

حينَ أحببْتك صارتْ
ضحكة الأطفال أحلى
ومذاق الخبز أحلى
وسقوط الثلج أحلى
ومواءُ القطط السود على الشارع أحلى
ولقاءُ الكفّ بالكفّ على أرصفة الحمراء أحلى
والرسومات التي نتركها في (فوطة) المطعم أحلى
وارتشاف القهوة السوداء،
والسهرة في المسرح ليْل السبت،
والرّمْل الذي يبقى على أجسامنا من عطلة الأسبوع أحلى.

فالشاعرُ يكتفي هنا بتدوير ثلاثة أبيات هي الأبيات الثلاثة الأخيرة. وما دعاهُ إلى ذلك تجنّب تكرار كلمة (أحلى) زيادة على ما تكرّر منها في الأبيات السوابق. ونحن في الحقيقة لو تأملنا هذه الأبيات، وجدناها كالجملة الواحدة، إلا أنّ الشاعر تلافى التدوير في الأبيات كلها عن طريق التقفية، مما أضفى على نصّه الكثير من الحلاوة والطلاوة، وذلك شيءٌ نفتقده في أبيات حسب الشيخ جعفر المذكورة.

الملائكة وشعر الأطفال:

وللراحلة الكبيرة عناية واضحةٌ بأدب الأطفال، وكتابة الأغاني التي ترددها الأمهات لأطفالهن كي يتخلصوا من التوتر والقلق، ويخلدوا إلى نوم هادىء عميق. تقول من قصيدة لها بعنوان" أغنية إلى طفلي":

برّاقُ الحلوُ اللثغةِ ينوي النوما
والنومُ وراء الربوة هيّأ حلما
والحلم لهُ أجنحةٌ ترقى النجْما
والنجم له شفةٌ وتحبّ اللثما
واللثمُ سيوقظ طفلي
ماما ماما

كان للراحلة عناية واضحة بأدب الأطفال وكتابة الأغاني التي ترددها الأمهات لأطفالهن كي يتخلصوا من التوتر والقلق

وقد لفتتْ الملائكة بشعرها هذا أنظار المهتمّين بأدب الأطفال، مما دعاها إلى الاستكثار منه، واستخدام ما كانت تحفظه، وتختزنه في ذاكرتها من أغانٍ، ومن ذلك هذه القصيدة التي تستند إلى حكاية شعبية عراقية كانت تروى للأطفال:

صندوقي ما له مفتاح
والمفتاح عند الحداد
والحداد يريد فلوس
والفلوس عند العروس
والعروس بالحمّام
والحمام يريد قنديل
والقنديل واقع بالبير
والبير يريد حبال
والحبال عند الجاموس
والجاموس في البرية
والبرية تريد مطرة
والمطرة من عند الله
لا إلهَ إلا الله
لا إله إلا الله

وهي أغنية ترى فيها الملائكة نموذجاً لأدب الطفل الموفّق، لما فيه من الرموز، والمعاني البسيطة، التي تمتّع الطفلَ، وتنمّي لديه الإحساسَ بالموسيقى، والإيحاءَ بحبّ الحياة، وإدراك المعاني الباطنية التي تشخّصُ حقائق الحياة الكبرى.

ومن المعروف أنّ لنازك الملائكة – مثلما ذكرنا في السابق – مساهمات في نقد الشعر القديم، والمعاصر، ودراسات حول الشعر في المهجر، وشعر إيليا أبي ماضي، والملاح التائه، على محمود طه المهندس، وعن موضوع الشعر والموت. وشعر الصوفية والتأويل. مما يشجّع الباحث على تناول هذه الجهود في دراسة أخرى تقتصرُ على عطائها النقديّ المتنوّع، وخطابها الفكري الخصب.

× توفيت الشاعرة وعدد المجلة قيد الصدور مما حال بيننا وبين الكتابة عنها في حينه، لذا وجب التنويه.

*كاتب وأكاديمي أردني

"سبع صبايا" لصلاح الدين بوجاه: تحليل الأب الميت

د. أحمد فرشوخ *

"سبع صبايا"(١) رواية موجزة ولكنها مقلقة، كتبها الأديب التونسي صلاح الدين بوجاه بوعي فني تجريبي يطمح لتنسيب قانون السرد الغربي، وكسر قواعده المعيارية. ففيها نلمس محاولة تشخيص إضافات ومغايرات تسعى لبناء عالم حكائي مختلف في نمط خطابه وصيغة تلفظه وطبيعة صلاته بالنظام الثقافي، وعلاقاته التناصية بالأجناس الأدبية والأشكال البسيطة والخطابات المعرفية والنماذج البدئية.



١- الأسطورة / التاريخ

وهذه الرواية على إيجازها وتشذر عناصرها القصصية، تعبر عن التباس عميق مكتوب في شكل صور ومجازات تريد أن تكتفي بذاتها، وأن تتحرر من كل سيطرة إيديولوجية أو إرغام خارجي.

ولأجل ذلك يستثمر النص الأسطورة على مستوى صياغة البناء والمتخيل، محققا من ثمة مفارقة تستدعي التأمل. فإذا كانت الرواية دنيوية و"زائفة" وممثلة للبدايات وموجودة ضمن اللغة، فإن الأسطورة "مقدسة" و"حقيقية" تروي الأصول وتقع ضمن اللغة ووراءها في آن معاً.

ومن هنا التعارض بين شكلين ثقافيين، يقترن أحدهما بالمجتمع الحديث والمعاصر، فيما يقترن الآخر بالأصول الخارقة والسحيقة.

هكذا يصوغ النص تمزقه الوجداني مترددا بين زمنين ومنطلقين في الحكي: أحدهما نثري واقعي، والآخر شعري أسطوري، إلا أن تداخلهما يظل حاضرا ضمن رؤية معقدة تعيد طرح ثنائية الحقيقة والمجاز، بل وثنائية الاستعارة والمجاز المرسل في ضوء جديد. ذلك أن تأويل الأسطورة مهدد بخطر " الخلط بين الدال والمدلول، بين الكلمة والشيء، بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي، بين التشابه والتجاور "(٢)

لذلك، فإن قراءة " سبع صبايا" تستدعي حذرا نقديا يأخذ بعين الاعتبارالحوار بين المكون الأسطوري الموصل بشعائر موغلة في القدم، الراغب في استعادة الانسان المعزول والشريد التواق لتحيين الحبكات الجماعية بغموضها ومفارقتها؛ والمكون السردي الدنيوي المقترن بالحاضر والظرفية والتاريخ و" الطبقة".

ورغم نزوع النص إلى التخفف من ضغط السياق التاريخي والتعالي على شرط الزمن الظرفي، فإن حياته ليست نقية ولا مغسولة من الإيديولوجيا؛ ومن ثم تورطه في المجتمع وتمثيله لمعنى ما في العالم.

وضمن هذا الاتجاه نلفي التفكير الميتي متخللا نسيج الرواية، ممتزجا بالايديولوجيا المشتقة عنه. ومن البين أن الميتولوجيا أكثر عمقا، لأنها تصوغ سردية أجتماعية تتسم بكونها متطورة وموسوعية، تستوعب مجموع ما يرغب المجتمع في معرفته: الشيء الذي يجعل الإيديولوجيا مستخلصة منها ومولودة بعدها. ذلك أن العقل الباطني للمجتمع (اللاشعور الاجتماعي) لا يفكر بطلقم من المقولات التصنيفية، والمبادئ المنظمة، والقوالب الجاهزة؛ بل يفكر من خلال القصص والخرافات والأساطير والأغاني.

وفي ضوء هذا الفهم يلتقي الحلم الجماعي العتيق لأساطير الرواية باللاشعور السياسي المنبثق عن علاماتها المرجعية الظاهرة والمضمرة.

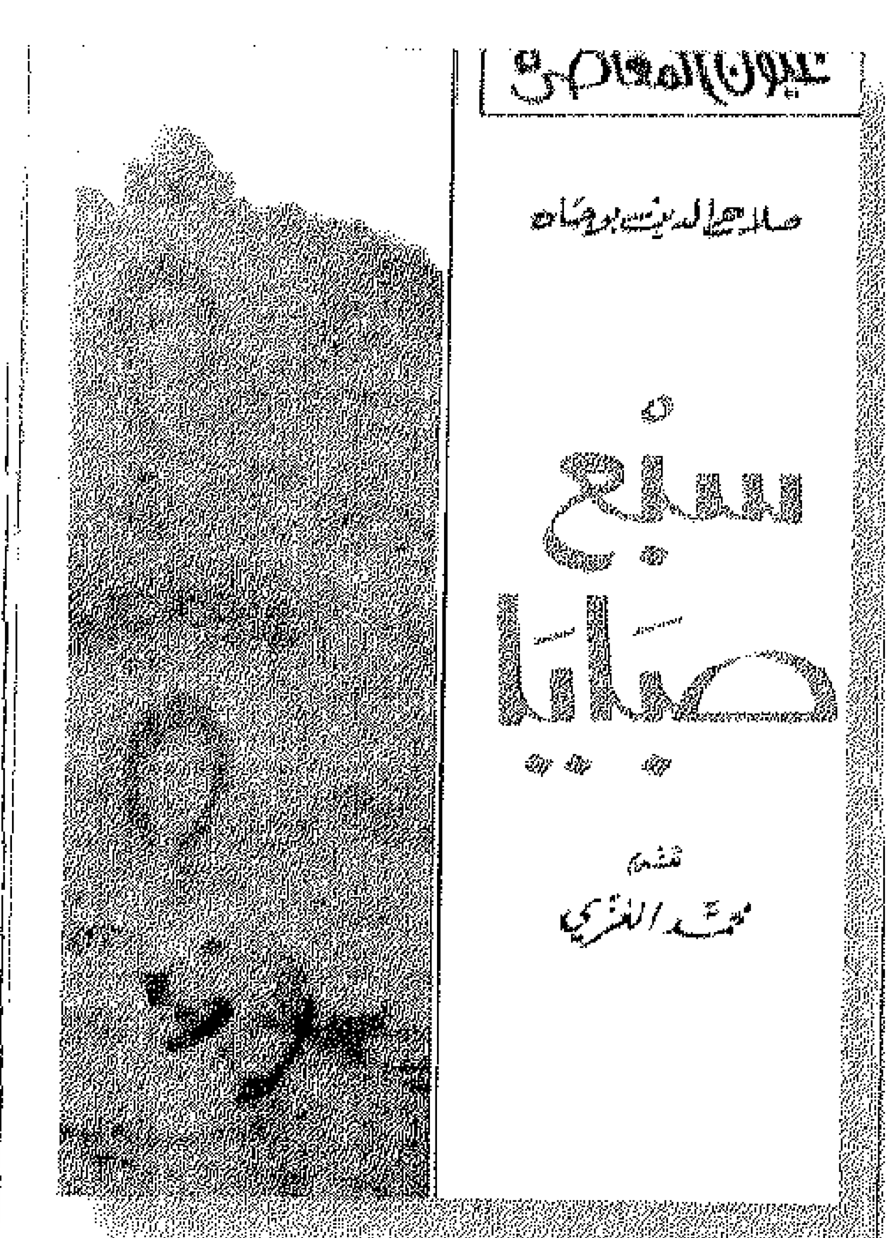
ويهمنا هنا استكشاف بعض الحبكات الضمنية لعناصر النص القصصية ونتفه الحكائية، ذات الطابع الخرافي الشعبي والرمزية العجائبية، المتصلة بشخصيات وفضاءات غريبة تبعث على القلق والحيرة.

هكذا تحضر الحبكة الأولى في شكل"تفسخ" مقترن بصور العبث، والفوضى، والفساد، والظلم، والكذب واللؤم والخيانة، والشر. وترتبط الحبكة الثانية بوصفها "ألما" بصور الضعف، واللوعة، والارتعاش، والشبق، والقهر، وافتراس الذات. وتنطوي الحبكة الثالثة بما هي " عقاب" على صور

الأسر، والتشرد والسقوط والحنين الموجع، والرغبة المحبطة في الثأر. أما الحبكة الرابعة باعتبارها "ظلمة" فتضم صور عمى البصيرة، والوعي الزائف، وعتمة النفس وغموض أشواقها، كما تضم صور النسيان والجنون والفناء، وكل ما يمنع رؤية الحقيقة، ويجلب الأوهام والأخطاء والفواجع. وأخيرا فإن حبكة"النور" تجذب صور العزم والصبر والتذكر، والتعلم، والإصغاء، والحكمة والإرادة، والأمل، وصدق الذات.(٣)

إن الحضور العمودي لهذه الحبكات الضمنية والمتشابكة، هو الذي يشكل المعمار السري للحبكة الرئيسية الطافية فوق ظاهر النص؛ هذه التي تحكي سير الصبايا (مريومة، لبدة، فاطمة، كويثرة، سندة، درة، بهية والأخريات). ولكل واحدة منهن قصتها مع العشيرة، وإن كن يشتركن في لوعة المعرفة، وتعلم الحكمة واستنطاق الطبيعة، والاحتفاء بالجسد وامتلاك سلطة الحكي والغناء. وبفضل تقنية " التضمين " يستطيل السرد الروائي ويستدير ناسجا لحكيات عجيبة تتوالد وتتداخ ضمن دوائر الرغبة والمعرفة؛ حيث الشيخ " راجح" الممسوس بشبق الجسد يطارد الصبية" فاطمة" التواقة إلى التعلم واكتشاف السر، وإذ يكاد يظفر بها ينتصب الكلب الغريب "زرنيخ" مانعا حدوث الوصال، محققا لثأر قديم من الشيخ الذي أمعن في إبادة السلالة بحز أعناق الجراء(ص ٦١) حيث كانت تلقى حتفها على يديه في تسلسل محسوب (ص ٢٧) لكنها أخطأت "زرنيخ" الذي ظل طليقا معافى (ص ٦١). هذا إضافة إلى محكي " الأطياف"، حيث الأموات يزورون الحياة، ولهم صفات وطبائع وأسماء: (اسكيف، عارف، شقرون، الكبير) (ص.ص٣٦-٣٧)؛ بل إنهم يشاركون العشيرة شؤونها ويتعاطفون معها.

هكذا تسيج الأسطورة على مجموع الفضاء النصي كما لو أنها قطرة مداد؛ وحتى الشخصيات والفضاءات التي تبدو واقعية نجدها مشوبة باللمعة لأسطورية: الأمر الذي يسمح بقراءة التاريخ وفق منظور مختلف يقول الهامشي والمسكوت عنه، وينقض الأصول والرواسي، إلى حد الرغبة في غسل الأرض من" المجلات العارية



وصور نجمات القاهرة وهوليود، ولباس الجند القادمين من الثكنات البعيدة، والنساء المتحجبات والضحايا في هذا المعتقل أو ذاك..." (ص٤٢)، بل و" مواراة كل شيء (ص ٤٣)، " وإتيان الماء عليه في صبيحة حر وعرق" (ص١٢٢). لنتأمل هذا المغزى التقويضي في المسرود التالي:" والأطياف تملأ أرجاء البيت، بينما الوالد يتحدث عن تاريخ العرب والكتب المحجوزة من قبل عملاء الفرنسيين، والجد الذي يرتل... ويبكي ويعمل ضمن الإرادة الإستعمارية...و عن أولياء الله المنتشرين في كل مكان، وليسوا بأولياء الله، ولا أولياء أحد.... والمطر.... يهطل مدرارا فيغسل الرجاء والدنس وتراب الأرض... تتسلل المياه تحت الجسر الصغير فيبتل الورق، وتغيب الفصول البهية، والنصوص الصافية والشواهد البهيجة، ويغيب العقل والمنطق، وتغيب العروبة،.... وكمال أتاتورك والثعالبي جميعهم، وقد يغيب بعد ذلك عبد الناصر، وبورقيبة، وآخرون...." (ص٤٢).

وعليه، فإن " سبع صبايا" تجعل من مبدا التقويض رهانا فنيا معرفيا، يسعى للحفر السردي في الطبقات التاريخية والثقافية، مخرجا إلى الضوء تناقضات خفية، وكاشفا عن جرأة نادرة في الاقتراب من الممنوع والمحرم والسري والغريب والمقلق: الأمر الذي يصوغ سؤال التغيير المرتبط بتعويض الأصول ببدايات مبتكرة تسمح بتأزيم الأنظمة والمؤسسات، وتتيح بالتالي التفكير في المستقبل ضمن وعي ذاتي كامل قائم على القصد والاختيار (٤) وضمن هذا السياق يتساءل سارد أحد المحكيات:" كيف نبتدع هذه البداية الكبرى، كيف نعيد ابتكارها بأشجارها، ونهرها، وقصبها وجسرها الأحمر..." (ص ٥٦).

بهذا المعنى إذن، تحول الرواية الإرث الثقافي إلى عمل فني مسهمة في الحد من الضياع الذي لحق بالأساطير الهامة في الأدب المغاربي(٥)، مجسدة بذلك نوعا من هندسة المكبوت المفضية إلى تحليل الأب الميت، أي تحليل لغة السلطة والمقدس (٦). ومن تم تنبع تجريبية النص وحداثته الناهضة على مهر المعاصرة بالتراث، ومزج التاريخ بالأسطورة، ودمج عناصر الفن الروائي، " الغربي" بمقومات الفن الأسطوري " التونسي المغاربي ": الشيء الذي يعدل خبرة التلقي ويحفز على قراءة طباقية تراوح بين استقبال الحكاية الروائية واستقبال الحكاية الأسطورية، ضمن وعي نقدي يلتقط نغمة السرد المزدوجة.

ومن البين أن" الأسطورة لا تبوح بكل شيء، لأن أرضها مستديرة مغلقة، ولا يمكن تفسيرها إلا بأسطورة أخرى، دونما حاجة إلى البحث عن عللها الخارجية "(٧). وهذا ما قد يفضي إلى اعتبار " سبع صبايا" في متخيلها الدفين أسطورة حديثة تسعى لتفسير أسطورة قديمة، بحيث نكون أمام لعبة انعكاس تحول الرواية إلى رواق من المرايا المتعددة الأشكال.

٢- الطبيعة / الكتابة

■ " المطر يهطل فوق الريف الظامئ، والصبايا يملأن أرجاء البيت، والمخزن، وأهراء القمح والشعير والحمص والذرة والكتب العربية والفرنسية" (ص٤٤).

■ " حين يدخل زرنيخ مقاصير الكتب الملأى بمعارف الأولين... تلك معرفة لا يتقنها...يمضي الساعات الطويلة جالسا أمام الكتب الموصدة... يرجو أن تنزل مياه السماء كي تمحو حروفها؟ ما جدوى الأوراق حين لا يفهمها؟" (ص٥٤١).

■ " كانت دروس الخروبة خير إضافة تسد فجوات النقص في تاريخ تجارب زرنيخ القليلة" (ص ٩٥).

■ " أغصان الخروبة في الريح، تنساب مع إيقاع الحقل ومواويل الأماسي الرتيبة"(ص١١١).

■ " ما أدراه أن الحجر لا يعي، ألم يبصر الحصى يتعانق في الغدير، ألم

"سبع صبايا" لصلاح الدين بوجاه

يستشعر من جذع الخروبة الطاغية دفئا لم يألفه ممن أحب " (ص ١١٦).

■ " وتبقى التوتة وشجرة العناب، والأوكا لاتوسة المعرشة، والبئر شاهدا على جنون العم والهروب من الضيعة؟" (ص ١٢٤).

وفق هذا المنحى، يشخص السرد مشاهد تحكي التقاء الطبيعة بالكتابة والمعنى. فهو يرى في الخروبة حكمة وحنوا، وفي الحجر والحصى مشاعر حب وتعاطف. ومن أصوات الحقل المنغمة يستخلص نبرة للإيقاع الذي قد يكون أيضا إيقاع الكتابة. ومن كيان التوتة وشجرة العناب والأوكا لاتوسة يتخيل شاهدا يجمع بين العلامة الناطقة وآية الطبيعة.

ففي كل الحالات ثمة قصد للكلام ورغبة في التعبير عن معنى، فالسرد إذن مستجيب وواصف نشيط، يؤاخي بين عناصر الطبيعة وأحاسيس النفس وعلامة الكتابة؛ ومن ثم نجد الكتب جنب القمح والشعير والحمص والذرة، ونلفي الرغبة في محو المطر لحروف الكتب الموصدة، كما نستشعر دلالة " الأوراق" على الكتاب والشجرة معا، وإيحاء "الفصول" بأطوار الزمن الطبيعي وأقسام الكتاب في آن معاً:

" وتتسلل المياه تحت الجسر الصغير فتبتل الورق، وتغيب الفصول البهية..." (ص ٤٢).

هكذا تكشف لنا الرواية عن رؤية مختلفة لمخلوقات الطبيعة معتبرة إياها علامات حاملة لمعان مشفرة لا تهب نفسها إلا لمن يحسن القراءة الأخرى، تلك التي ترى ما لم ير وتؤول ما لم يؤول. وبذلك تكون الطبيعة ناطقة بنبض الحياة، باعثة للأنا من النص مشيدة بذلك أثرا (trace) يمكن إدراكه كما لو أنه وحدة لسانية. وهذا ما يكاد يذكرنا بالفكرة الدريدية الشهيرة (نسبة إلى ج.دريدا) التي ترى أن الكتابة الأصلية (archi-écriture) بما هي كتابة بدئية كبرى، إنما ظهرت أصلا في الطبيعة محفورة في الصخور والأحجار، ومنقوشة في المعابد، ومخطوطة على الرمال.

وإلى جانب ذلك ثمة قصد فني يروم إيقاظ الغريزة الجمالية النائمة في الطبيعة، ومن ثم انبثاق المشاهد الوصفية الكثيفة المعبر عنها من خلال لغة شعرية تسهم في انفتاح الدلالة الروائية وتخصيصها ضمن الفضاء القروي المقترن بذاكرة خاصة تمتح من القدسي الموجب للتضحية والفداء، ومن العجائبي المستدعي للأرواح والأشباح والكائنات غير المرئية (٩).

فهل يكون المحكي القروي بهذا المعنى مجنسا للرواية وفق منظور جديد يجاوز مركزيتها الصادرة عن المدينة؟

ذلك سؤال يسعى للتأكيد من جديد على تلقي" سبع صبايا" خارج مفهوم الرواية كما حدده المرجع الأروبي. ويمكن لنا ضمن هذا السياق البدء بالتفكير في مفهوم " رواية" العربي ذاته، إذ ما علاقته بمادة "روى" في اللغة العربية؟ وما هي إشكالات مقابلته بالتسمية الفرنسية « roman » والتسمية الإنجليزية « novel »؟ وما مردوديته في ضوء استدعاء المنطلق الداخلي للثقافة العربية؟

وبعيدا عن التوسع في هذه المسألة المرتبطة بالوضع الإشكالي للرواية العربية ككل داخل سياق المثاقفة وهجرة المفاهيم والنماذج، نكتفي بالإشارة إلى كون نص "سبع صبايا " واحداً من الروايات المغاربية والعربية التي ترغمنا على التفكير في الوضع الأجناسي وفق منظور جديد. ومن ذلك أن النص المذكور يجعل الرواية تنطوي على معان مضافة، تفيد سرد الأخبار وابتداع القصص ورواية السير الشفوية، ضمن بناء مفتوح يضم حكايات متجاورة تتوالد وتتقطع وتتداح، وأزمنة تسيل وتتجمد وتتكرر وتتجمع، وحبكات دائرية لا تراعي البداية والوسط والنهاية، بل تنمو صوب التعقد والاشتباك.

٣- التناص/التورط

بناء على ذلك، تشخص الرواية عالمها خارج قانون السرد الغربي المرتبط بخصائص محددة وقيم منبثقة عن التركيبة الطبقية والاقتصادية للمجتمعات الأروبية، مبلورة من ثمة متخيلا يستدعي تفسيرا آخر قد يطول الرواية المغاربية بوجه عام (١٠).

وفي ذات الوجهة، يمكن الانتباه إلى كلية النص المنثورة، المتكونة ظاهريا من أجزاء سردية منفصلة تنتظم وفق مبدإ الاختلاف الذي قد يصل حد "الفوضى" وخلق الفراغ.

وإلى ذلك يشير الكاتب نفسه (الكاتب الضمني) ضمن ما أسماه بالتنصيص، قائلا: "اعتمدت في كتابة هذه الرواية عناصر قصصية وشخصيات، ونتفاً من حكايات قصيرة ظهرت في (سهل الغرباء) و(لا شيء يحدث الآن)" (ص ١٢٥).

و إذن فالرواية تبني متخيلها بأنقاض خطابات قديمة، وقصص عتيقة ومرويات جارية. منها تؤخذ عناصر، وأنوية وحبكات صغيرة، وأمشاج، وقطع، وكسور حكائية. بمجموعها يتم تركيب معمار جديد ولغة مغايرة وخيال مبتكر، ومقاصد راهنة منبثقة عن السياق وعائدة إليه: الأمر الذي يشهد على دنيوية النص وحضوره في الظرف والمكان والعالم وعبر هذه الحركة المزدوجة والدقيقة يتم الانتقال من التناص إلى التورط، إذ ليس بوسع الرواية المغاربية عامة الإفلات من الوسواس السياسي (١١).

* كاتب من المغرب

هوامش

(١) صلاح الدين بوجاه، سبع صبايا، تقديم محمد الغزي، دار الجنوب للنشر، تونس، ٢٠٠٥. وسنحيل من الآن فصاعدا إلى صفحات الرواية ضمن المتن

(٢) ستروس، من العسل إلى الرماد (ضمن) د.طاهر وعزيز، بنيوية كلوديفي ستروس، دار الكلام، مطبعة فضالة، الرباط، ١٩٩٠، ص ٤٤١.

(٣) تم استخلاص هذه الحبكات عبر تأويل المحكيات الرواية، وكذا من خلال قراءة سردها الظاهر، والتقاط بعض توصيفاته القيمية الصريحة.

(٤) بصدد مقاربة فلسفية وتأملية لمفهوم البداية في ارتباط بسؤال التغيير، راجع: ادوارد سعيد، مقالات وحوارات، تقديم وتحرير محمد شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ٢٠٠٤، المقالة الثانية " تأملات حول البداية".

(٥) عبد الكبير الخطيبي، المغرب العربي وقضايا الحداثة، ترجمة محمد بنيس وآخرين، منشورات عكاظ، الرباط، ١٩٩٣، ص ١٧٨

(٦) " هندسة المكبوت " ، " تحليل الأب الميت" : مفهوما نظريان لعبد الكبير الخطيبي، وردا بكتاب المغرب العربي وقضايا الحداثة، المرجع السابق، ص ١٧٦.

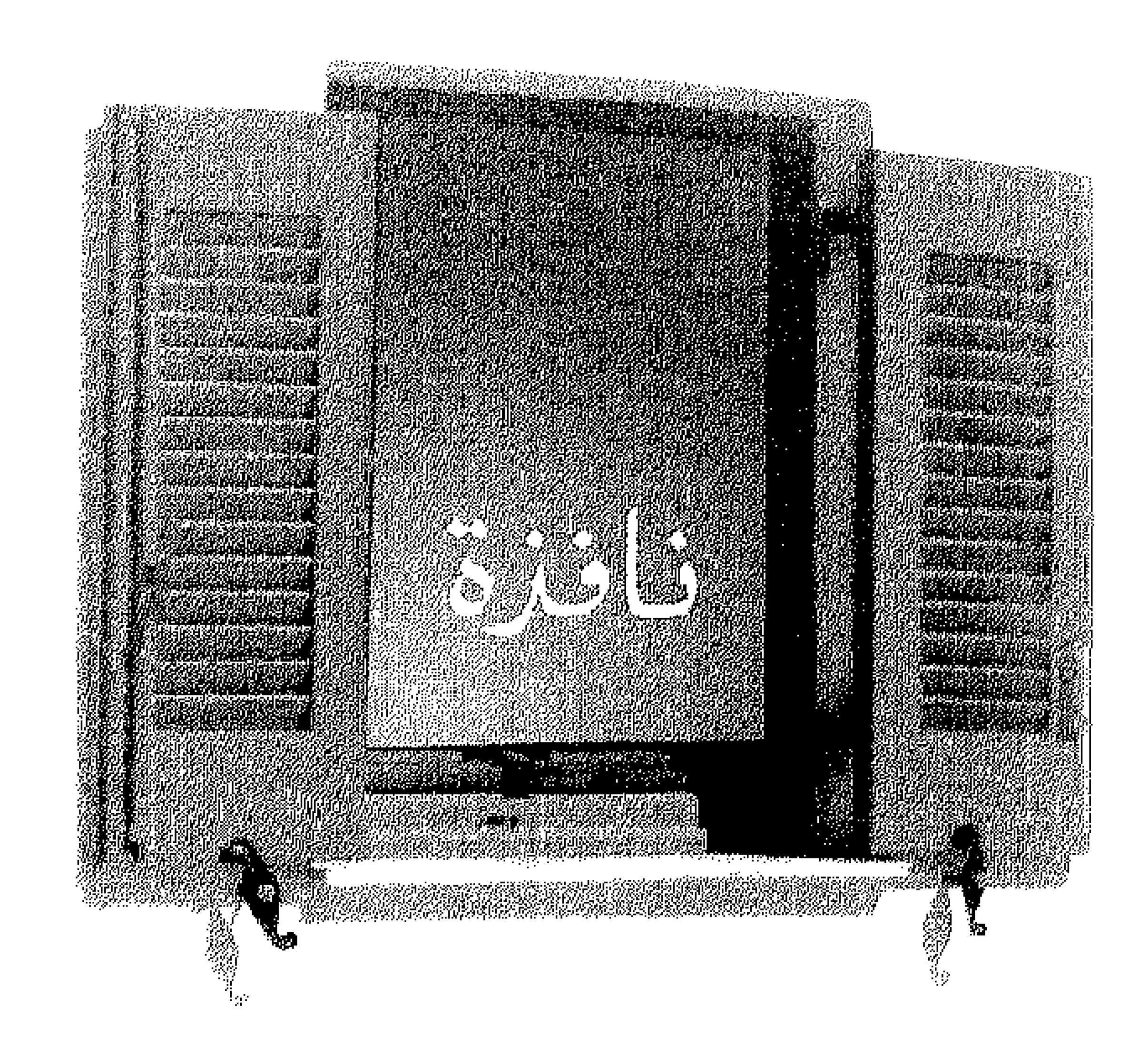
(٧) ستروس، الانسان العاري (ضمن) د. طاهر وعزيز، بنيوية كلوديفي ستروس، مرجع سابق، ص٤٥.

(٨) ورد المقطع كاملا ضمن سياق سابق يقرن أثر الطبيعة بالتقويض.

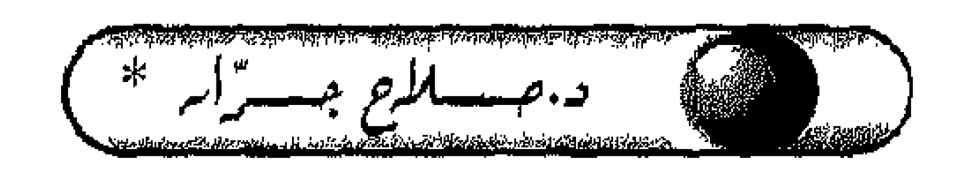
(٩) تقترن هذه الذاكرة بتمثل المكان في المتخيل المغاربي، انظر: عبد الحميد عقار، الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، المدارس، الدار البيضاء، ٢٠٠٥، ص ١٩.

(١٠) د. عبد الكبير الخطيبي؛ في الكتابة والتجربة، ترجمة د. محمد برادة، دار العودة، بيروت، ص ٢٨.

(١١) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.



التاريخ لا يعيدُ نفْسَه



إننا نُحْسِنُ كثيراً فنَّ إلقاء اللوم على غيرنا في أيّ خلل يصيبنا أو انتكاسة تحلّ بنا، فمنذ فجر التاريخ ونحن نسمع عبارة "التاريخ يعيد نفسه" وكأنّنا نريد بذلك أن نجد لأنفسنا تفسيراً منطقياً أو كونياً لتكرار المآسي والمصائب التي نمرّ بها بين الحين والآخر، وتكونُ فيها الأسباب والمجريات والنتائج متشابهة.

ليس صحيحاً أنّ التاريخ يعيد نفسه أو يكرّر أحداثه على هذا النحو الكبير من التشابه، فالتاريخ جاء لخدمة الأمم والشعوب وإضاءة طريقها وتجنيبها العثرات والمزالق التي وقع بها السلف والأمم الأخرى السابقة، وهو بذلك الضامنُ الوحيد لعدم تكرار الأخطاء وعدم الانجرار إلى الأسباب التي تؤدّي إلى نتائج بعينها، فضلاً عن كونه يقدّم العبرة للشعوب والدول والسلاطين من خلال ما يشتمل عليه من سنن وقواعد ثبتت عن طريق البرهان العملي والأدلة الملموسة، وبذلك فإنّ رسالة التاريخ تختلف اختلافاً تامّاً عن الزعم القائل بأنّ التاريخ يعيد نفسه أو يستنسخُ أحداثه السابقة فيعيد صياغتها وتقديمها مجدّداً.

والحقيقة التي لا خلاف عليها أنّ الذين يتّهمون التاريخ ويحمّلونه وزر ما يقع لهم من الأحداث التي تشبه الأحداث التي مرّ بها سابقوهم، هم المسؤولون أوّلاً وأخيراً عن كلّ ما يقع لهم، وأنّ الحقيقة التي لا مراءَ فيها أنّ هؤلاء لم يقرأوا التاريخ ولم يقفوا عند تجارب الأمم السابقة ولا حتى المعاصرة، ولم يعتبروا بتلك التجارب والأحداث، ولذلك أصابتهم كما أصابت غيرهم، ولو أنّهم قرأوا التاريخ وتدبّروه واستنبطوا سننه وقواعده لوجدوا فيه دليلاً ومرشداً وواعظاً ونصيحاً ونوراً يسيرون على هديه.

إنّ المشكلة إذن تكمن في الأمم وليس في التاريخ، فالتاريخ لا يعيد نفسه، وإنما نحن الذين أخفقنا في درس التاريخ المرة تلو المرة، والناسُ هم الذين يمدّون أيديهم في الجحور التي يُلدغون منها مراراً ولا يتعظون، إمّا بسبب قلّة مطالعتهم للتاريخ أو بسبب ضعف ذاكرتهم، فبعض الشعوب تنسى ما وقع لها من عثرات الزمان ومصائبه، وتعود إلى اتّباع المسالك التي قادتها إلى المهالك.

ومع أنّ ثقافة "المؤمن لا يُلدغُ من جحرٍ واحد مرّتين" هي ثقافةٌ عربيّةٌ إسلاميّة واسعة الانتشار، إلاّ أنّها في الواقع العمليّ أبعدُ -في هذا الزمن على الأقلّ- ما تكون عن الثقافة العربية التي تنزع إلى البحث دائماً عن طرفٍ آخر تلقي اللوم عليه.

وما يحدث لأمتنا في هذا الزمن أوضح شاهد على ذلك، فنحنُ لا نكفُّ عن السير في الدروب التي أدّت إلى اندلاع الفتن ونشوب الحروب وحصاد الهزائم، والأدهى من ذلك كلّه أنّنا نغذّ السير في هذه الدروب بحماسة منقطعة النظير وبإصرارٍ شديد على إدارة ظهورنا لتاريخ الأمّة وتجاربها السابقة، ثمّ إذا انزلقنا إلى الهاوية أشهرنا شعارنا الدائم: التّاريخُ يعيد نفسه.

* كاتب وأكاديمي أردني
Salahjarrar@hotmail.com

الروائي التونسي المحسن بن هنية: إن نصا خلا من عطور الأنثى هو شبيه ببيت لا تمرح فيه هذه الأنثى

حاوره الدكتور: عبد الرحمن تيرماسين*

في جو ربيعي بهيج وجميل جمال تونس الخضراء انعقدت ندوة الرواية العربية بسيدي بوزيد ٢٤ مارس٢٠٠٧ وكان الحضور نوعيا ومن جمهور خاص قلما شاهدت مثله إلا في الملتقيات الأكاديمية، إذ كان في القاعة أدباء ونقاد لهم باع في عالم الرواية أمثال: عبد الرحمن مجيد الربيعي، وإبراهيم الدرغوثي، وضافر ناجي، وبوشوشة بن جمعة، ومحمد طرشونة، وعمر حفيظ، ورياض خليف، وآخرون.



وكان اللقاء حميميا مفعما بالسؤال عن مخاض التجارب وهموم الكتابة وما ينتابها من حرية أو قيد، أو من دواع تجعل الكاتب يخوض غمار المغامرات والأعاجيب ويفتق الخيال ليصنع منه عالما سرديا ساحرا يرمي بالمتلقي في أجواء صوفية أو غرائبية أو ينقل له فضاء مليئا بتوابل التاريخ والأساطير تارة تتداخل فيه الأزمنة، وتارة أخرى تتشظى، لتلهب مشاعر المتلقي وتجعله يطرح أكثر من سؤال لا عن مصير الأبطال والشخوص وإنما عن الفكرة التي يريد الأديب تمريرها بأمان، وأعجوبة أيضا.

بعد انتهاء الندوة كان الكرم التونسي الحاتمي حاضرا دائما وكان المبيت والسهر في بيت الأديب الروائي التونسي "المحسن بن هنية" رفقة الروائي العربي الكبير العراقي" "عبد الرحمن مجيد الربيعي"، والناقد المختص في السرديات العربية عموما والمغاربية خصوصا "بوشوشة بن جمعة" حيث أكملنا بقية القول الذي لم نتمكن منه في الندوة وكانت الطرفة والأحداث حاضرة. وكانت أسئلتي للمحسن بن هنية كالآتي:

■ **لنبدأ من حيث تكاد تنتهي رواية " مرافئ الجنون" ص ١٣٦**

لسنا أعداء باستثناء الساسة وتجار السلاح؟ ما معنى ذلك؟ ألا تخاف منهم؟

– لست أول القائلين بهذا. ثم إدعائي هذا ليست دعوة أختص بها. فهي إلى الجبلة أقرب حيث جبل عليها الرسل والعلماء والمصلحون وكافة الناس الطيبين من سائر شعوب الأرض ولذلك انتهجت نهج هؤلاء منطلقا من مقولة قرأتها وأنا بعد شاب للفيلسوف البريطاني برتراند روسل جاء فيها ما معناه" إن أحفادنا سيسخرون منا ومن حماقة الحروب التي لا تليق بمخلوق عاقل". ثم تأملت في تاريخ البشر فتبين لي أن القوة الوحيدة التي تترك الأثر البالغ الأهمية هي المحبة الصادقة. فالحروب من طروادة مرورا بهولاكو.. وتيمور لنك إلى هتلر وبوش. لم تقدم خيرا للناس غير الموت والعداء. في المقابل ترى أفرادا عزلا كالسيد المسيح أوكنفوشيوس أو الرسول محمد بن عبد الله وأخيرا المهاتما غاندي قدموا للناس من المحبة والسلام أكثر من الخراب الذي أحدثه الجبابرة الطغاة. ولأجل الالتزام بهذه الحقيقة جعلتها الهدف من الكتابة التي أمارسها فمنذ البداية أعلنت ذلك في روايتي الباكورة " ثبات " بداية المحاولة فجاء في الصفحة ٣٧ وإحدى أبطال الرواية وهو شاب زنجي يسمى "تيمالا" يدعو إلى قيام جمهورية الأرض " نؤكد أن دولة الأرض ستكون قائمة وعندها تطفأ نار الدمار وتنتفي جريمة الحرب ويتحول الإنسان الذئب إلى الإنسان الإنسان ويسقط الساسة مختلقو النزاعات والحروب وتسود كلمة لا للسلاح... لا للاغتيال.

وتواتر ذكر "تيمالا" الذي أصبح شخصية حاضرة في كتاباتي حتى ظننت أنه موجود بالفعل وأن له رأيا يخالف بعض قناعاتي ففي روايتي الثالثة " الزمن ورؤوس الحية" يلتقي به أبطالها في القدس وهو يخطب في جموع الطلبة يدعو إلى جمهورية الأرض وعلاقة أخرى بين البشر فجاء في خطابه "... أيها الأخوة البشر... أنتم عندي مجموعة من البشر وليس

هذا فلسطينيا وهذا يهوديا.... أنتم بشر وما دون ذلك هو من اختلاق بشر يأكلون لحوم بعضهم ويبيحون ذلك. ولهذا ما أنا إلا واحد منكم وإن أمثالي هم الأكثر من أبناء البشر واسمحوا لي أن أبدأ كلامي هذا بما قاله أحد المدركين لأهمية بشريتهم وهو الكاتب الانكليزي جوزيف روتبلات فاستمعوا له يدعوكم. "

علينا أن نتعلم كيف نفكر بطريقة جديدة... وهنا المشكلة التي نقدمها لكم عارية صادقة مفزعة وبغيضة ولا يستطيع أحد الهروب منها. هل نضع نهاية للبشرية عن طريق الحرب النووية أو نقوم كبشر بإدانة الحرب.

ومثال آخر على هذا النهج في روايتي "على تخوم البرزخ" " وبعض من السفهاء يركبون ظهورنا غصبا يحشروننا صفوفا من الجند مدججين. وهذا لذلك قاتل".

ثم ما أشرت له سيدي في سؤالك في رواية "مرافئ الجنون" وهناك في مجموعتي القصصية " الزهرة والخريف" قصة تحمل عنوان تيمالا... وقد التقى صدفة أحد أبطال الرواية السابقة وهو في مكان قد يكون بغداد أو كابول أو غزة أو بيروت فقاضية على آماله الكاذبة" وسأله" هل صحيح قول الناس بأنهم يتقدمون..؟ وهل البشر سائرون إلى الأفضل أم تراهم يراوحون مكانهم..؟ أليس الحق أنهم أبناء هابيل وقابيل. وما ظلم من شابه أخاه..!؟ "

والكثير لا يتسع له المجال في باقي كتاباتي. ولهذا يمكنك ربط هذا الخيط بكل أعمالي. وعندها قد يتضح المعنى.. أما الخوف منهم فليست الشجاعة هي التي تشفع لي أو تدفعني إلى مواجهتهم وإنما احتقارهم واستخفافهم بالرأي المكتوب واعتبارهم له على أنه لا يعني شيئا أمام قوة الحديد والنار وقبضة البوليس وانتهاجهم نهج القافلة تسير والكلب ينبح. وهي حالة جهل يتخبط فيها الساسة منذ زمن بداية تشكل مفهوم السلطة.

■ أعمالك القصصية والروائية فيها دعوة إلى نبذ العنف واقتلاعه من الأساس ومن ذلك هذا الإهداء " لكل العمال والمهندسين والفنيين الذين خيروا البطالة على العمل في مصانع السلاح... والذين رفضوا التجنيد. وقولك أيضا: من أقبح فضائلكم الموت من أجل الوطن. كما أنك تمجد الطيار الذي يفرغ حمولته في البحر أو في أي مكان بدلا من إفراغها على رؤوس البشر. هذه الأقوال تتنافى والسياسات الاقتصادية المختلفة (الرأسمالية والاشتراكية) والايديولوجيات أيضا وحتى الذين يدعون إلى العولمة لم يرتقوا بأفكارهم إلى هذه الدعوة!

– سؤالك هذا مهم ويدل على ما وراء قراءتك واستشفاف المهدوف من الكتابة والمرغوب من خلف السرد والمتن الحكائي. والمتأثر به بعد هضم النص. وبالتالي ما يفرزه الذهن من عصارات لتغذيته كما يفرز الجهاز الهضمي عصارات الطعام لتغذية الجسد. ثم إدراك رسالة الكاتب المأمول منه أن تصل إلى المتلقي ورسالتي التي أبعث بها من خلف سيلان الحبر على الورق كما ذكرت في جوابي السابق، هي تتلخص في هدم معامل السلاح وغلق ثكنات الجيوش ورفض الشباب لخدمة التجنيد وإلغاء مفهوم مصطلح " الواجب الوطني" وإدراك أنها خدمة لصالح الحكام الماسكين بأعناق الناس وأصحاب المصالح أو قل أهل الجشع والاحتكار والاستئثار حتى بغذاء الإنسان وحاجته والتحكم في شراءاته وبيوعاته والجلوس على أريكة " الغاية تبرر الوسيلة". ولعل المتتبع للأخبار المسكوت عنها يدرك أن الشباب استجاب لنداء "تيمالا". وهكذا نرى الرافضين للتجييش يتكاثرون وينشئون منظمات تدافع عن حقهم في الرفض وذلك نراه في أمريكا وإسرائيل... وأنا إذا أطلق لجام قلمي بصراخ وقد سبقني الكثيرون بهذا النداء لإدراكي أن الإنسان اليوم بدأ يعي هذه الحقائق. وأن دعوة "تيمالا" هي قد تصبح مذهب كل سكان الأرض. وقد ألغيت المسافات وحتى اللغات واقترب سكان مشارق الأرض من مغاربها. وهذا حصل بجهد أهل العلم الذين طوروا وسائل الاتصال. والتي احتكرها من قبل زبانية الحرب ورعاة الجنود. ولكنها انفلتت منهم تحت غاية الربح والاتجار. وهذا الانفتاح الناتج عن الطمع انقلب أو سينقلب سحره على الساحر ولذلك إذا تتبعنا نشوء وتطور صناعة السلاح وخاصة المتفجرات والقوة النووية لم يكن العلماء المخترعون يقصدون هذا الذي وجهت صوبه. ولنا في سيرة "ألفريد نوبل" وجماعة مختبرات "مانهاتم" في أمريكا عبرة. فلقد سرقت جهود هؤلاء وبدل أن تكون في خدمة الناس طوعت وجهتها نحو هلاكهم عندما استحوذ عليها السلطان ووضعها في يد العسكري الذي يأتمر بأمره ويخدم مصالحه ويعمل بأي وسيلة على تحقيق أغراضه وأهدافه المضادة للإنسان. والذي كما أشرنا أن الإنسان من فطرته حب السلام والدعة والاطمئنان حتى ولو كان مجندا. وهو الآن أصبح يدرك أنه لا يدافع عن وطنه أو مصالحه العليا كما زين له ووشوش في أذنه وإنما هو لا يختلف عن البندقية التي يئن بها كتفه. فهو كأداة لتحقيق مصالح هذا الذي جنده وحشره في ساحات الموت. إذا الأفضل له ولكل الناس أن يعلن عصيانه ورفضه لهذا الامتهان القاتل المذل والمتجاوز حتى إلى مفهوم العبودية وامتلاك بشر لبشر.

أما اختلاف أقوالي مع السياسات والإيديولوجيات فهذا هو الصدق لأنها أي السياسات والإيديولوجيات هي طريق لضبط الناس في نهج لا يخدمهم وإن قدم لهم خدمة فهي بعض الفتات لإرضائهم وذر الرماد في عيونهم وهي قشور. أما اللب فهو من نصيب السادة ورجال السياسة. وهكذا سميتهم "أعداء الناس " أما الإيديولوجيا فهي ضرب من النشيد الحماسي والطنين الذي تحشو به أدمغة البسطاء من عباد الله. ولذلك أخمّن أن شباب اليوم بدأ يتململ ويتجه نحو دعوة "تيمالا" القائلة أن الأرض بحجمها الذي أصبح يبدو ضئيلا. لا تتحمل بأن تكون أكثر من جمهورية واحدة. أما الحدود والجمارك وهذه الحواجز والتصنيفات والقوميات والعصبيات كلها من صنع الملوك والسلاطين وهي لا تختلف – في سرّهم – على أنها ضياع مملوكة وقد جندوا فيها وحولها حرسا شدادا لا يعصون أمرهم. أما "العولمة" فهي غاية الرسل وما محمد خاتمهم إلا رسول للعالمين ثم للناس كافة. وفكرة عالمية الإنسان هي سنام الارتقاء من القطعان إلى المجموعة الواحدة. ولكن الحال هي نفس حال جهد العلماء عندما حوله الساسة إلى أغراضهم.

فزوال الحدود وتقارب المفاهيم وزوال الحواجز كلها فوائد إن سلمت من شر الساسة إلى أغراضهم. ولعلني أقول من باب الطرافة "الألعاب الرياضية هي وحدها التي عولمت واستوت فيها حظوظ الفرد. هذا إذا أبعدنا عنها شبح الاتجار " والتصنيع" البضاعي في ذواتها.

بعد هذا لا يمكن لعاقل أن يلومني إذا قلت أن الموت من أجل الوطن هو أكذوبة من صنع السياسي. وهكذا يكون الصواب أن نمجد الطيار الذي رفض أن يسقط حمولة طائرته على المكان الآهل وإفراغها في البحر أو الصحراء. ثم فضّل السجن على الصعود في طائرة تحمل الدمار -وقد حصل بعض من هذا في إسرائيل الذي أدرك بعض شبابها أنها عصابة من العسكريين المغامرين وأنها لا تزيد عن أداة استعمارية وقهرية وإرهابية في يد الطغاة واللاإنسانيين - وأدرك هؤلاء البعض أن العرب ليس هم الذين فتكوا باليهود وأدركوا أن الشر في صناعة الشر. ولعل المفهوم الإنساني قد يفسر كما ذكر تيمالا في رواية " الزمن ورؤوس الحية" أن اليهود الذي لا يتعدى تعدادهم أربعة ملايين ما كان للعرب أن يرفضوهم لو جاؤوا كمواطنين ومتعاونين وفنيين لكان وجودهم على امتداد البلاد العربية مرحّبا به ولكن غاية المجيء كما هو معلوم تحمل الموت معها وزراعة الكراهية وتحقير المعتدي عليهم من العرب.

■ التحرر والسلم والتعايش السلمي والحوار الحضاري هي دعوة تطغى على جل أعمالك هل يعود ذلك إلى أثر البيئة والثقافة المكتسبة من الفترة البورقيبية؟ أم إلى تنقلاتك في أوروبا وقراءاتك المتعددة؟

- سيدي إن هذه السمة الموسومة بها أعمالي كما أشرت هي سمة يوسم بها الإنسان الطبيعي السوي ولذلك قد أدعي أن لي من هذه السمة شيئا. أما الاحتمالان اللذان ذكرتهما فقد يصحان إلى حد. فالبيئة قبل الثقافة المكتسبة من الفترة "البورقيبية". فأنا ولدت وترعرعت في الريف حيث الشمائل البدوية وحيث المحيط الطبيعي الغير الملوث لا بالعنف ولا بقلة الحياء. ولذلك نشأت على الفطرة وبراءة أهل الريف. ثم صادقت في طفولتي زيادة على أترابي في "الدوار" صادقت كائنات حية وديعة هي بعض مواشي الوالد من الغنم والبقر. وقاسمت صغار النوق حليبها. أما الفترة "البورقيبية" فأدركت الآن مدى تميزها عن تجار الدول الأخرى في إفريقيا والدول العربية. وهذا التمييز يكمن في أن شخصية "الحبيب بورقيبة" بالرغم من النواقص وبعض العيوب هي شخصية رجل على ثقافة عالية وإن كانت غربية البعد يشوبها تعسف عالم ثالثي عجيب ونرجسية شفونية أفسدت بعض جوانبها. لكنها تظل شخصية رجل سياسة خريج "جامعة السربون". ورجل على دراية تامة بل فائقة بالتاريخ وأساليب الغرب وكانت له نظرة استشرافية وانتهازية ذكية وخبيثة في آن واحد في اقتناص الفرص. وهي إحدى الشمائل الغربية. والجانب الذي أرى أني أنسجم فيه معه هو مدنيته وبعده عن الأساليب العسكرية حيث أنه بخلاف الكثيرين من زملائه قادة الدول الحديثة لم يعتمد يوما واحدا على الجيش أو البوليس في تسيير حكمه والحفاظ على سلطته وإنما اعتمد على تقوية العصبية للحزب الدستوري وهو حزب مدني بأتم المعنى وعبأ حوله كل الفئات ومن كل الجهات حتى وإن كثر فيه المتزلفون والوصوليون فكان يحسن توظيفهم في إيصال ما يريد.

أما الاحتمال الثاني فهو أيضا فعال فخلال تجوالي في البلدان ومعاشرتي لعديد الأجناس خلال تواجدي بفرنسا. ثم تأثري بمطالعاتي المكثفة والواسعة كونت عندي أن الإنسان واحد وأن أكثر الناس لا يحملون الشر وخاصة الشباب والطلاب ورجال الثقافة. فنشأ عندي اعتقاد أن المثقفين لو أتيح لهم قيادة الشعوب لانتشر العدل والمحبة في فجاج الأرض كلها. ولهذا مازلت آمل أن تتقدم الثقافة والرياضة والمحبة عن السياسة وتشكل قوة اعتراض على حمق رجال السياسة.

وهذه حالة أشار لها القرآن فقال جل جلاله:" شهد الله أنه لا إلاه إلا هو والملائكة وأولي العلم قائما بالقسط" وتدرك مثل هذه الآيات في رجال حتى وهم أبعد الناس عن الدين. ويذكر موقف جون بول سارتر من حرب الجزائر ومواقف الكثيرين من رجال العلم والثقافة والرياضة الرافضة لغطرسة أهل السياسة في حق البشر.

وأكرر مرة أخرى حلمي بأن يتغير العالم الأرضي من الشرور إلى الخير وأن مسؤولية رد الطغاة وتبصير الناس تلقى الآن على كاهل الشباب ورجال التعليم والثقافة والرياضة. ولعلني أكرر دعوة "تيمالا" لنحمل أطفالنا ونساءنا ونتقدم نحو صفوف الجيوش متجاوزين حتى مصانع السلاح وأبواب الثكنات ونحمل الزهور معنا. فسيكون النصر لنا لا محالة... فهناك من يسخر من مثاليتي هذه ولكني مؤمنا أنها هي الطريق المؤدية إلى خلاص البشرية.

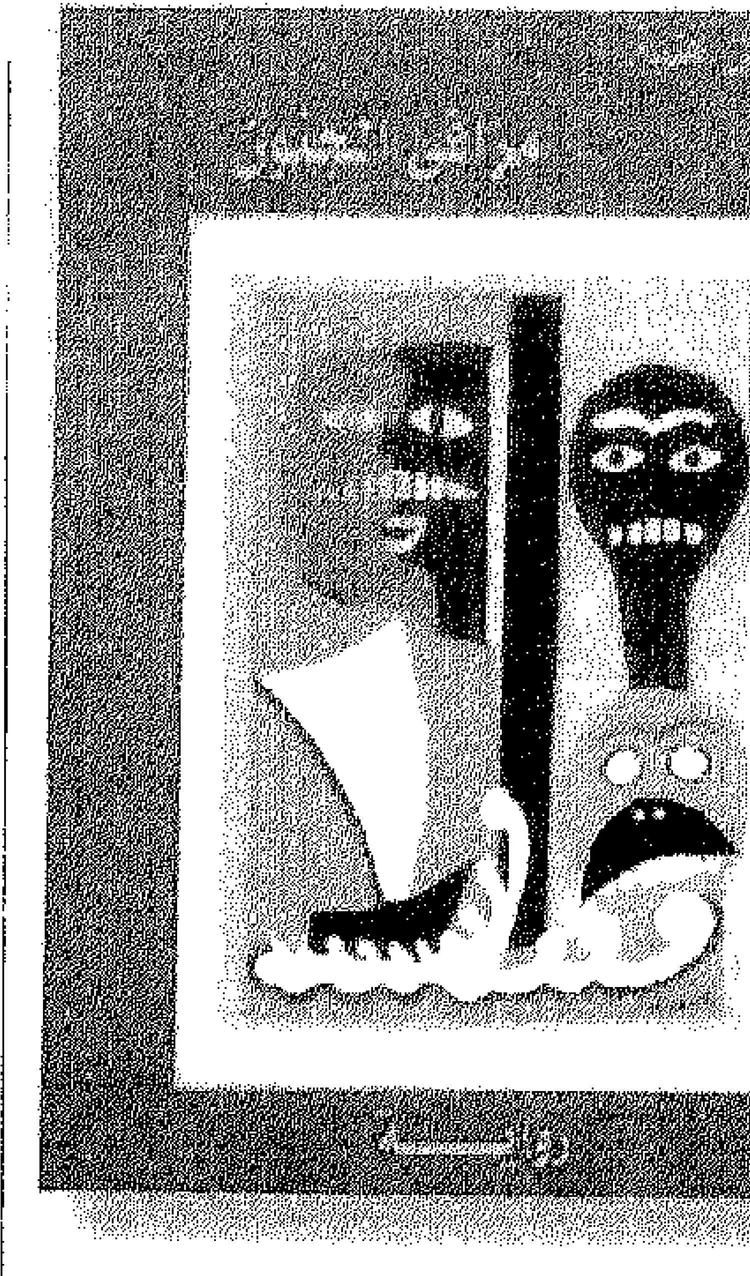
■ يقول بطل من أبطال (على مرافئ الجنون) " سيلفي لا تميل لي إنسانا وإنما فحلا يأتي رغبتها" هل هي الحرية والتحرر أم أن جسد الأوروبية يشبه تربتها التي لا تصبر على المطر أكثر من شهر فتعلن الجفاف والقحط والدعوة إلى السقيا؟

- إن الجواب عن هذا السؤال يتطلب نقلة ذهنية مغايرة تماما لرواسب ما يسمى بالرجل الشرقي اصطلاحا ولا أقول المسلم. فالذهنية السائدة قبل الآن والتي ما زال الكثير منها يعدها صوابا تتلخص في اعتبار الأنثى مفعولاً بها وليست فاعلة وفي الحالة القريبة من الإنصاف هي مشاركة في الفعل أو مساوية حتى أصبحت هذه النظرة كأنها قاعدة تؤمن بها وتستسلم لها ولا تجرؤ على تجاوزها. ولذلك البطل عندما يتحدث عن "سيلفي" يكشف أن المرأة في الغرب تجاوزت حد التساوي. وأطاحت بمفهوم الفاعل والمفعول به إلى متفاعل قد يزيد فعله عن الفاعل فتتحول العملية إلى حاجة يبحث عنها دون اعتبار الحب والجمال. وإنما ترف يقتنى اقتناء ولا يهم المصدر. وهي حالة من التحرر من المتوارث من التقاليد وخلاص من التخفي والتستر خلف قناع النفاق الأخلاقي والمظهر الزائف من خداع التعفف المصطنع. وهو ضرب من ضروب التحرر في التعبير. وأذكر حالة التباس وقعت لي وأنا في إحدى ساحات مدينة برشلونة الاسبانية حيث وقفت وكانت الساعة تجاوزت منتصف الليل. وقفت أنظر إلى مجموعات من الشبان بينهم مجموعات من الصبايا اللواتي لم تتجاوز أعمارهن السابعة عشرة وهن مخمورات ويمارسن القبل والمداعبات المفرطة والمتجاوزة لكل

أعراف الحياء. فوجدت سؤالا منتصبا أمامي مفاده هل هذه هي " الحرية"؟ وماذا كان يكون موقفي لو أن ابنتي من بين هؤلاء؟ ولعلني أسأل أي شرقي هذا السؤال ثم قارنت بما شاهدته في شارع "الرمبلا" الشهير في مهرجانات خطابية وحملة الانتخابات على أشدها آنذاك بما فيها من صخب وتقاذف. هذا يبدي مساوئ الآخر حاكما كان أم معارضا. فالسؤال الأول تحول إلى تساؤل مفاده هل الحرية كل لا يتجزأ. وذهب بي التأويل إن أنا أرفض أن تمارس ابنتي هذه الحرية بدعوى أني أنا ولي أمرها. فهذا يحيلني آليا أن الحاكم في بلادي هو ولي أمري ومن حقه منعي من ممارسة ما لا يرضيه. لكني أخيرا لم أقر هذه الحرية بهذا المفهوم الشامل. ولذلك أفسر رغبة "سيفي" كرغبة مادية أو مصلحية لا تختلف عن دعوة امرأة ما لرجل له قدرة فائقة على تزويق جناح بيتها الذي لا يمكن لزوجها أن يأتي بهذه الجودة في التزويق.

■ **لكي يتزوج البطل حبيبته يقوم بفض بكارتها، ليس نكاية في ابن عمها وإنما لكي لا يتزوجها؟ أهو الجنون لأن السارد كان يروي ذلك وهو في حالة الهذيان؟ أم تراه الحل لا أقول الأمثل في ظل التقاليد التي تفرض على الأنثى الانتظار والصبر، وهو نوع من الجبر الذي لا يمارس ضد الرجل؟**

– أما الجواب عن هذا السؤال فيحملنا على نقلة ذهنية عكس الذهنية التي جرى بها الحديث في السؤال السابق حيث أننا في هذه الحال أمام قيم أخرى منها الإيجابي ومنها السلبي. الإيجابي هو ما جبلت عليه مجتمعاتنا من حفاظ على جعل البنت ثيبا بكرا وكان هذا النعت من حيثيات عقد الصداق بل موجب الذكر عند الكتابة. وهو يعني أن البنت لا تعرف ذكرا غير المقصود بالعقد. وذهاب هذا الشرط يفضي إلى فساد عقد الزواج.. والالتزام به هو أسوة بقول المولى عز وجل لرسوله. "عسى ربه إن طلقكن أن يبدله.... ثيبات وأبكارا" وهنا ندرك محمودية هذا النعت وأنه من القيمة بمكان. ثم كان الناس يسارعون بتزويج البنت حتى تنال حقها مبكرا. ولذلك – وهذا من واقع الحياة– يلتجئ



المحبون إلى وضع الأهل أمام أمر واقع. يتخيرون ابتلاع مرارته والقبول به أخف من تبعاته التي قد تؤدي إلى انتحار الأنثى أو قتلها. وقد ترسخت شهادة النسوة على ذلك بحضور" ليلة الدخلة" والإطلاع على قميص العروسة. فاما أن تعلو الزغاريد وأما أن تقوم القيامة والحداد وتحدث أشياء مأساوية. فتتمرغ ووجوه في تراب العار والحديث يطول في هذا الشأن.

أما الجانب السلبي فهو الغلو والتشدد في هذا الشأن ثم كشف الستر عن المخطئة بصفة هالكة. وهذا الغلو والتشدد لا نجد له أي سماحة مع " من ستر مؤمنا ستره الله يوم القيامة" ومن السلبي وغير الشرعي التصرف في البنت عطاء وتزويجا دون اعتبار لرأيها. بل يذهب بعض الأهل إلى الطعن في رأيها واعتبارها لا تعرف مصلحتها. والسلبي هو هذا الاعتبار حتى وإن كان فيه شيء من الصحة فالأفضل الحوار معها ومحاولة إفهامها إن الأمر هكذا يكون أصوب. وعند التغاضي عن هذه الحقائق يقع الذي وقع مع بطل الرواية.

■ **لماذا كنت تسرد الكثير من القضايا المتعلقة بالسياسة والجسد في قالب هذيان أهي الأعراف ونظم التحريم أم الدين هو الذي يمنعك عن حديث الشباب والفانتازيا فتتستر بالهذيان؟**

وتقول أيضا: تنعتون آلة الجنس نعتا قبيحا وهي مصدر الحياة!

– لا يخلو هذا السؤال من خلفية أو النبش في المقاصد والغايات وحتى الأهداف المخفية وراء" الميتا نص" أو "الأجوريك" وفي كل مذهب تذهب تجد تأويلا. واسمح لي بسرد حكاية أو قل طرفة جاءت في كتاب "عقلاء مجانين" تتمثل في رجل أقسم أن يستشير مائة شخص في مسألة فسأل تسعاً وتسعين ثم عزم أن يسأل أول من يصادفه. فصادف مجنونا. فقال له المجنون عليك شرط أن لا تسأل عما لا يعنيك ولكن لما أجابه هذا المجنون عن مسألته بذكاء وحكمة نسي الشرط وقال له ناشدتك الله ما الذي غير من أمرك. غضب المجنون من السائل الذي آخل بالشرط. ثم أجابه إني رشحت لخطة قاضٍ فاخترت ما ترى على القضاء.

إن الحكمة من جنون من له علم في زوال الحذر من خطابه وذهاب الخوف فيقول ما يرى ويعتقد بكل مباشرة ودون لف وتخف وراء المعنى المراوغ... واسمح لي أن أذكر حالة حاكم عزل تحت طائلة فقد المدارك العقلية. وقد شهد الأطباء بذلك. ولكن بعد العزل قيل له أنه هناك من قدم بك قضايا تتعلق بجرائم ارتكبتها أثناء حكمك. ضحك الحاكم المعزول بسبب" ضياع المدارك" وقال يبدو إن مدارك صاحب هذه الدعوة هي المختلة. ألا يدركون أن فاقد المدارك لا يكتب عليه "القلم" وأنه لا حرج عليه فلا يحاكم أو يقاضى. وقد يفهم سيدي هذا القصد وهذا المثل. أما بقية السؤال فمن منظور هذا الذي يهذي يأتي الصواب فهذه التي ننعتها نعتا قبيحا تحدد قيمة الشخص بمقدار ما تكون سلمية سوى كانت الذكورة أو الأنوثة يكون الإنسان مكتملا والعكس هو الإعاقة والعجز وانسداد مصدر الحياة. ولذلك المجنون يقول الصواب بدون شك.

■ **الناس يعتقدون أن "التشرد" شيمة مرذولة، وأنت ترى عكس ذلك وانه يدفع نحو الأعلى ويتحول إلى شيمة مفضلة تجعل الأفكار تتسرب بلا حائل أو مانع ما هذه المفارقة العجيبة حدثنا عن ذلك بفيض من التشرد؟ وهل مارسته؟**

– معنى التشرد الذي أقصده هو" الضرب في الأرض" ولكن هناك ضرب قد نقول عنه "سياحة" أو تنزهاً ومع ذلك فيه مما به من تشرد بالرغم من اختلافه مع التشرد الذي يؤدي بصاحبه

إلى اكتشاف المنازل التي ينزلها وهو في حالة من الحاجة وفي حالة اقتحام لهذه المنازل الجديدة والغوص في غدائر المجتمعات المختلفة وطبائعها غير مألوفة. وما يصاحب ذلك من مواقف مأساوية كحالات الطرد والنهر والمنع وحتى الجوع والمبيت في العراء. والبحث عن سداد لقمة اليوم. فمن خلال هذه الأوضاع تصاغ لدى هذا الضارب في الأرض أو قل المتشرد رؤى حبلى بالمتغيرات والمفاهيم غير المألوفة وتتحول حاله كالداخل إلى الغابات قد يكتشف خمائل وحشائش ونباتات وجداول وحياة برية أخرى كما يلاقي وحوشا وسواما ومنزلقات خطيرة. ولهذا قلنا إن التشرد ليس عملية مذمومة. ولنا أمثلة في الرحّالة فلو قلنا إن ابن بطوطة بما هو النعت المتعارف عليه " رحالة" ففي الحال التي نتحدث بها قد يمكن أن يكون متشردا. فهو خرج من مدينة وبيئة فتحوّل إلى مكتشف. وقد نسمي هؤلاء الذين من أمثاله من صحفيين وباحثين ومكتشفين. هم صنف من المتشردين.

أما علاقتي أنا بالتشرد فكانت موصولة حيث مارست هذا الضرب من الحياة في بداية سبعينيات القرن العشرين عند تواجدي بأوربا. فكنت أسافر عن طريق شحذ أصحاب السيارات ليأخذوني معهم. فأقطع مئات الكيلومترات وأنام في دور الشباب وأحيانا في المحطات أو قاعات مشاهدة التلفزيون بالمبيتات الجامعية سواء كان ذلك بألمانيا أو فرنسا. وقد صادفت أجناسا من الشباب أمثالي من كل بقاع الأرض. ولم يكن همنا إلا التجوال أو قل التشرد واللقاء من أجل تبادل الضحكات أو ممارسة بعض الغرام والملاطفات. وهكذا يظل لمثل هذه الصروف الطعم والأثر البالغ والراسب في الأعماق حتى أنها يمكن وصفها بأحسن لحظات الحياة فلها مذاق مختلف عن حالي اليوم أو حال المترفين الذين ينزلون بالفنادق ويتامون في الغرف وتهتم بهم الغلمان والصبايا المضيفات ويأكلون على موائد فاخرة. ولذلك أقرّ أني مدين في تكويني وأسلوبي الإبداعي لهذه الظروف التي أثرت تجربتي في الحياة. ولعل الكثيرين يعتبرون أيام الدراسة والحاجة لبعض الدريهمات التي يجود بها الأهل أو يكتسبها الطالب بجهده في أوقات يقتنصها من وقته تظل هي الأجمل. وكم من طالب عاش التشرد والمبيت خلسة مع بعض الزملاء. إذن هذه هي حالة التشرد الممدوحة.

■ حديث التشرد يقودنا إلى حضور الترجمة الذاتية- كما يقال- في نصوصك الإبداعية "على تخوم البرزخ، ورواية على مرافئ الجنون وأخيرا المستنقع". ما مدى صدق هذا الحديث الذي ورد عند بعض النقاد التونسيين وخاصة أثناء قراءتهم لرواية " على تخوم البرزخ"؟ أم تراهم أسقطوا الترجمة على التجربة الفنية والذاتية؟

– حمل هذا السؤال الجواب في ذاته. ومع ذلك يمكن أن أتحدث في هذا الشأن. فأقول بداية أن الكاتب لا يكتب بأي حال من الأحوال من خلال تجربته الذاتية. وليس بالضرورة من سيرته الذاتية فالكاتب لا تمر أيامه وحتى ساعاته دون تأمل ونظر فيما حوله وهكذا يصبح هذا الذي حوله شيئا منه ومن سيرته. ولنأخذ مثل رجل المسرح أو السينما هذا الذي يتقمص الشخصيات ويتماهى معها حتى يلتبس الأمر على المشاهد فينظر -على الأقل ساعة العرض- أن "مصطفى العقاد" قدم لنا "أنطوني كوين" على أنه عمر المختار فجعلنا نعيش مع عمر المختار قائما حاضرا. وفي أخرى نرى "أنطوني كوين" "زوربا الإغريقي". مع مخرج آخر. وهذه الحال -أي حالة التقمص- نفسها أو بشكل آخر هي حال الكاتب وهو يتقمص شخصيات رواياته. فمن الغباء الاعتقاد أن كل ما يسرده الكاتب بضمير السارد هو من سيرته الذاتية. فيمكن أن تكون مواقف عاينها أو سمع عنها أو تخيلها. ولذلك أفضل استعمال مصطلح التجربة الحياتية أو الذاتية حتى يمكن الإلمام الأشمل بالمعنى ولذلك كما قلت سيدي إن الحديث عن التشرد يقودنا فاسمح لي أن أشير إلى أن التشرد وسم أعمال كبار الروائيين وشخصياتهم بداية من الكاتب الروسي "مكسيم جركي" الذي عاش يتيما متشردا وعمل حتى مساح أحذية ثم الكاتب العربي "حنا مينا". وكذلك "مركيز قرسيا" في شوارع باريس. و"أرنست همنجواي" وهو يتابع مخلفات الحرب الأهلية في اسبانيا وغيرهم كثر.

هنا قد تدرك الصدق من الإسقاط الذي أشرت لهما. فالأصل البحث في التجربة الذاتية ومدى الصيغ الفنية التي أطرب لها.

■ هناك مسألة الرقم ثلاثة في بعض أعمالك مثلا الخط ثلاثة في مرافئ الجنون والأبطال ثلاثة من ثلاث جنسيات ميشال، كلارا، وهاماتا والعناوين ثلاثة واشتغال السرد على ثلاثة ضمائر في رواية " على تخوم البرزخ " هل هذا محل المصادفات مع جلب الخير والمنفعة ودرء الشر والضرر؟ أم هو اختيار منك وله علاقة خفية بالحروف ونسيج النص يجهلها القارئ؟

– حيرني هذا السؤال وهذا الاستنتاج. أنا لم أقصد أي رقم ولا أؤمن بالخير والشر من خلال الأرقام فأنا أشكرك سيدي على هذا الاستنتاج وهذه الدقة في قراءتك. مرة أخرى أؤكد لك أني لم أقصد شيئا وإنما مجرد الصدف.

■ هناك مسألة الذات والنحن والوافد أو الآخر ومسألة التفاعل معه، كيف تكتب هذا الآخر وكيف تنظر إلى التفاعل معه وهو المغتصب والشرير والمستدمر؟

– سيدي قد لا أجاريك في التناول في الاغتصاب والشر والتدمير حتى وإن كان هذا التناول فيه من الصحة الكثير لأن مقابلة الآخر بالرفض تدفع إلى العمى وعدم الإبصار لنقاط الضوء فيما عنده والمقابلة بالمثل. وهذا يدفع النظرة السوداء وانقطاع التلاقح ويمكن لي أن أستشهد برأي "جورج قرم" في كتابه شرق وغرب الشرخ الأسطوري حيث يقول في هذا المعنى"حدود العلاقة الراهنة بين الشرق والغرب، فإن على المثقف العربي أن يعمل من أجل استيعاب الثقافة الغربية استيعابا نقديا، وأن يكشف عن الوجه النرجسي في الثقافة الغربية، الذي يمجد ما هو غربي، ويستخف بما هو غير غربي. وعلى المثقف العربي أولا، أن يتحرر من طروحات الثقافة الغربية عن انقسام العالم إلى شرق وغرب لا يلتقيان، ومن حديث الخصوصيات التي يوهمه بأنه يعبر عن ذاته، في حين أنه يستظهر أفكار الغرب عنه، التي تكرس الوضع

العربي الراهن، الذي يحتاج إلى تغيير كبير."

نعم النظر إلى الآخر والمعني هنا الغرب لا بد أن تكون حسب تعريف "جورج قرم". ولكن إذا استشرفنا القادم من السنوات قد تتبدل النظرة وذلك بما أعتقد أن زوال المفهوم الآخر سيضمحل في الأنا الإنسان عامة المتجاوز لحماقات الراهن والذي سينظر لآخر بعيدا عن مجموعة الناس التي تستوطن الأرض وذلك في الكواكب البعيدة المشابه في تكوينها ومناخها للأرض داخل مجرتنا أو خارجها ونحن علمنا من قبل أن ملك الله واسع.. ثم يشير كلام الله أنه له ما في السماوات وما في الأرض وما بينهما.. وقبل الذهاب لإثبات أو نفي وجود مخلوقات أخرى نتأمل في التغيرات في العلوم في العلاقات وتقارب المفاهيم بسرعة مذهلة لم يعهدها الإنسان في القرون الماضية. والتي سيجتمع عليها أجيال القرون أو حتى القرن القادم والتي ستلغي السائد من الأعراف. ولذلك حقيقا علينا أن نساهم في بناء هذا النمط القادم والإسهام فيه أو نطرد خارجه ونطرح كما تطرح النفايات.

■ يبدو لي أن المحلية ليست كافية بالنسبة لك لكتابة رواية فلا بد من حضور أوروبا وتوابل أوروبا التي تستفز العين والأنف معا؟

– لم أدر كيف أجيب عن هذا السؤال!.. إلا إذا فهمت أن المقصود بالمحلية. البيت والنهج والمدرسة. فدعني أقول لك. إن حتى هذه الأماكن التي تبدو خاصة. لم تعد كذلك. ففي داخل بيتك وحتى غرفتك وقاعة جلوسك توجد الأرض بأسرها وما اصطلح عليه قديما بالعالم. فأنت تعيش مع الأمريكي في "كاليفورنيا" والأسترالي في "سيدني" .تعيش في "نيودلهي" وتشاهد تفاعل الناس فيها وأخرى تجد نفسك فيها تتابع البطاريق وهي تتمايل في القطب أو الوحوش أسود وفيلة في أدغال إفريقيا أو الحوت والدلافين والأسماك الجميلة الملونة في أعماق المحيطات.. أو واقف في جبهات الحروب وإلى ما هنالك من المشاهد. وعلى هذا الأساس المحلية القديمة ماتت وكل ما تكتبه محلي بالضرورة. أما ما نعته بتوابل أوروبا هي الأخرى تسكن بيتي وسريري



وأساليبها تلاقيني في طريق التعليم وطريق التعامل مع الإدارة. فأوروبا لم تعد ذاك الآخر بل هي هنا في لباسنا ووسائل نقلنا وحتى في لغتنا وعاداتنا الجديدة كالاستهلاك وطرق التسوق والتعامل. ثم هي لا تبعد عنا كما كانت تبعد المسافة بين تلمسان ووهران بالنسبة لجدي. والذي يفصلنا عنها أصبح مجرد غدير نجتازه في ساعة من الزمن. ولذلك أنا في علاقتي مع الضفة الأخرى لهذه الغدير التي هي البحر الأبيض المتوسط هي علاقة جوار ومحلية. ولذلك إنكار محلية العالم الأرض على الأقل هي كنظرة من ساير النعامة وهي تغمس رأسها في الرمال حتى لا يرى ما يحيط به أو كالناظر من نافذة القطار يرى الأشجار متلاحقة والحقيقة أنها واقفة. ومع هذا الإنكار حاولت أن أكتب أو أظهر أن ذلك لا يعجزني فكتبت رواية " المستنقع" بصفة محلية ضيقة ولكن ذلك لم يحل دون التنفس في رئة المحلية الأوسع فوجد بعض أبطالها استنشاق الهواء خارج المحل أي في المحلية الأوسع فكان المتنفس أوروبا. والذي يدقق النظر من خارج المحل إلى المحلية يلاحظ الارتباط والتداخل بين الأطراف مما يجعل عدم الترابط هو الخلل.

■ فلسفة الموت والحياة في كتاباتك وعلاقاتها بالأعمال والحضارة والسلط بمختلف أشكالها وأنواعها وبقضية الحرية في ظل الأنظمة "الجملكية" مسألة شائكة بالنسبة لمتلقي المحسن بن هنية ما قولك في هذه القضية؟

– ماذا أقول في ما رأيته شائكا سيدي وما نعته بفلسفة الموت والحياة وتعالقها بالحضارة والأعمال والسلط فهذه المعطيات الثلاثة تشكل أعمدة الحياة والقفز بعد الموت. فمعطى الحضارة هو الوعاء والرحم الذي تتشكل وتتبلور فيه الأعمال وبقدر أخلاقية المعطى الحضاري بقدر إيجابية الأعمال واقترانها بحدود العدالة فتكون المنهج والأساس انطباقا لتعريف ابن خلدون"العدل أساس العمران". معنى العمران هو التوفيق والانطباق على مصطلح "الحضارة" المنقول عن المصطلح الغربي الذي لم يكن متداولا أيام ابن خلدون. وهنا نتأمل مفهوم الأعمال في الدين والحضارات الشرقية فلا نجد لمفهوم "الغاية تبرر الوسيلة" وهو الذي يحيل الأعمال إلى السلبية المغرقة في الفضاعة والغطرسة. ولذلك نمدح الأعمال في حال الإيجابية ثم نمقت ونعترض بل نحارب الأعمال في الحال السلبية.

وهكذا تتضح المفاهيم ويكون معطى الأعمال في إطار حضاري إيجابي لا خلاف فيه. وهنا يكون معطى الحياة مطلبا محمودا ينسحب على عمارة الإنسان في الأرض وخلافته لله في تدبير جدارة الحياة حتى يخلص إلى قيمة الحفاظ على رعاياتها وحرمتها، وأن التفريط فيها أو العبث بها هو بمثابة القضاء على كلية الحياة. هكذا من قتل نفسا بغير حق كمن قتل الناس جميعا.

أما معطى السلطة فهو النقطة المتفق عليها جماعة لا بمعنى التسلط الذي يمارسه بشر على آخر تحت طائلة الحكم والتحكم بأحكام يملكها ويسنها كل قوي حسب أهواء ومصالح هي أيضا تدخل في المعنى السلبي الذي ذكرته سابقا أما إذا أردنا أن نعطي لمعطى السلطة الصبغة الإيجابية فإننا نأخذ بأحكام هي خالصة من أهواء البشر المتسلطين وذلك عزيز وجودها إلا في أطر دينية خالصة متجاوزة للضعف والتقصير في العلم والاستشراف ولا يملك عكس هذه النقائص إلا الكامل والكمال إلا للخالق.

عسى أن أكون قلت كلمة هي إلى الصواب أقرب في حل هذه التي

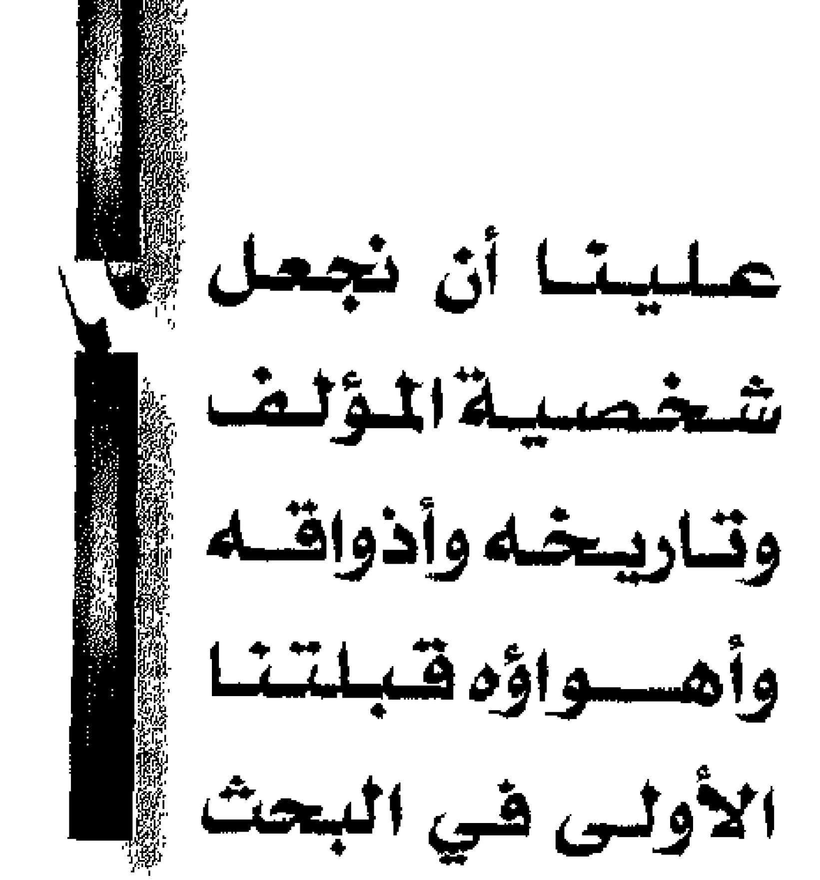
وصفتها بالشائكة مع المتلقي.

■ **هل تعتبر "الحصان" قصة أم مجموعة فيوضات معرفية تقتنص الحكمة النابعة من تجارب الذات؟**

– بقدر قصر هذا السؤال بقدر ما فيه من إيحاء وكثافة قد لفتا انتباهك وأنت تقرأ النص. وبقدر ما أثرت في وأنا أعيد قراءة هذا النص الذي كتبته منذ ما يزيد عن أربع سنوات فوجدته وكأنه كتب الآن أو أنه بعد لم يكتمل كتابة لأنه من النصوص التي تكتب في حالة يكون فيها النص كالقبس الذي يشع بعيدا عن الزمان وخارج المكان وإنما كطائر من ألق يتخطى أقواس قزح. فيفرض على كاتبه مجاراته وهو في هالة من الفيض طائعا منجذبا. فيلد النص متجاوزا للمدلول الثابت إلى دلالات متعددة المشاهد من خلال نوافذ هذه تفتح على الأخرى وصور الواحدة تحيل إلى الأخرى. أو بمنهج تعدد الرؤى والمنطلقات حتى أن الذي يذهب في الظن أنه اقتناص حكمة يكون عند آخر قنص أطراف حكاية بشكل التشظي خلافا للحبك والاسترسال فتكون أطراف الحكاية هي القنيصة والمتلقي هو القانص. وبذلك ما تكون تجربة الذات وعاء كالبوتقة تختبر فيه تجارب الذوات بنتائج ذات انطباق يلائم كل رغبة مرغوبة وبالشكل والحالة المنشودة. ويمكن مثلا اختصار نص "الحصان" هذا مثلا في أنه دورة الحياة بداية ثم نهاية.

■ **البحث عن الشكل الروائي الملائم يبقى هاجسا متقدا ورؤيا متوترة، والتوتر ليس في الشكل ولكن في إدراك العالم كما يقول الناقد المغربي "سعيد يقطين". فما هي العوائق التي تقف في وجه هذا الإدراك؟ وماهي الشروط الكافية لإتمام عملية الإدراك؟ وهل الشكل هو الموصل إلى المعنى أم العكس؟**

– في أدبياتنا وموروثنا اللغوي الشفوي المتداول نقول "الكمال لله" وعملية الكمال جبلة في تكوين الإنسان الذهني يصبو إليها منذ بداية الحياة وإدراك الغايات. ثم وبصفة ألح عند المبدع هي المنشود والغاية. فمن أول خطوة يتلبسه هاجس البحث عن المغايرة والاختلاف والإتيان بما لم يأت به الأوائل. وتكون درجة الإدراك أو



محاولة إدراك الأشياء والعالم المحيط تعتمل في داخل المبدع كما يعتمل المعدن داخل مرحلة الصهر. فتخلص إلى رؤية فيها من الموتور فيضا يعبّر عن قيمة العناصر المنصهرة في داخله هذا الداخل الذي يعطينا إبداعا مسكوبا على شكل مخزون القوالب المكتسبة من حصاد الإطلاع الواسع على تجارب الآخرين ثم المكررة قولبتها في إطار المشاكل والمعاناة التي أحاطت بشخص المبدع فينتج عنها ما عبر عنه وأورده الدكتور "تامر سلوم" سوى إفاضة أو امتداد لوجدان المؤلف ومشكلاته الشخصية. أو هو نمط من العدوى الانفعالية أو ترجمة عن نفسه. وعلينا أن نجعل شخصية المؤلف وتاريخه وأذواقه وأهواءه قبلتنا الأولى في البحث. فهذه المشكلات الشخصية هي خالقة المعنى كله، ولن يستطيع القارئ أن يفهم المعنى بمعزل عن التجارب الشخصية للمؤلف أو حالته الفردية أو انفعالاته الذاتية"

ونرى الدكتور "تامر سلوم" يقول بهذا الرأي في مقالة عن رولان بارت. المدعي أو الداعي إلى موت المؤلف. وقد يبدو في الأمر تناقض والحقيقة ليس كذلك لاختلاف القصد عند عملية القراءة أو التلقي التي لا توجب حضور المؤلف بل تصح الدعوة إلى موته. لأن المتلقي يتفاعل مع نص انفصل عن كاتبه وصار كائنا مستقلا عن كاتبه وصار كائنا مستقلا عن مبدعه كالسيارة عن صانعها ننتفع بفوائدها بعيدا عن صانعها. أما الحالة الأخرى هي حالة دراسة النص والبحث عن الأسباب المؤدية إلى ولادته والأب المنحدر منه.

أما إدراك العالم يظل غاية منقوصة عصية البلوغ بالمعنى والشكل معا. لسبب منطقي مسلّم به وهو الواحد لا يدرك الكل.

■ **قاموسك اللغوي مرتبط بالأنثى. الأرض المرأة.**

ج – الحياة أنثى. اللغة أنثى. الكتابة أنثى. الأرض أنثى. السماء أنثى. غاية التقاة الجنة وهي أنثى. وبفعل الذكر جئنا إلى الدنيا عن طريق الأنثى.. إذن الأنثى في كل أبعادها وأشكالها وحضورها وغيابها. فإذا كانت أما فالجنة تحت أقدامها. وإذا كانت زوجة حبيبة فالسكن إليها قاعدة. ولذلك عدم حضورها في القاموس اللغوي للكاتب هو الشذوذ عن القاعدة والاستثناء. قد نجزم إن نصا خلا من عطور الأنثى هو شبيه ببيت لا تمرح فيه هذه الأنثى. ومعنى ذلك انسداد درب الحياة بتوقف الإنجاب وهذه عملية تؤدي إلى الانقراض.

هذه النظرة هي الصحيحة وهي الفطرة والخطاب جاء يجمع المذكر ويجمع المؤنث "المؤمنون والمؤمنات. المتصدقون والمتصدقات."والخلق من نفس واحدة ثم إنهن شقائق الرجال. وما دون هذه الفطرة معناه التحريف وأنا لا أسمح لنفسي بتحريف الأشياء.

---

*كاتب من الجزائر

* المحسن بن هنية من مواليد منطقة سيدي بوزيد بتونس يجمع بين وظيفتين قلما اجتمعت في رجل وهي إدارة الأعمال وفن الكتابة، لكن ميله للكتابة يطغى على حرفة إدارة الأعمال. يكتب بأسلوب يجنح للحكمة وتحضر الأجواء الفلسفية والصوفية في أعماله بكثافة ويوظف خبراته الذاتية والإدارية والتقنية وأسفاره ورحلاته في أوروبا ولقاءاته بمختلف الأجناس البشرية في كتاباته الشيء الذي جعله يهتم بالإنسان ولاشيء غير الإنسان وقضاياه المعاصرة وخاصة قضايا التسلح والتجنيد والحروب والقتل، همه نشر السلم بين مختلف بني البشر.

مؤلفاته: ثبات رواية، الزهرة والخريف مجموعة قصصية، على تخوم البرزخ رواية، مرافئ الجنون رواية، الزمن ورؤوس الحية رواية، المستنقع رواية. وأعمال أخرى.

الريادة.. المذكر والمؤنث


ليلى الأطرش *

اختلف النقد العربي على "رائد" الشعر الحر، تماما كاختلافهم على ريادة الرواية العربية، فقد أعاد رحيل رائدة شعر"التفعيلة" نازك الملائكة حروب الثنائيات التي تسيطر على الدراسات والأوراق النقدية والشهادات الإبداعية، ودون الالتفات إلى ضرورة تجاوز هذه المسألة إلى تقسيم حقيقي للابداع ضمن الشروط والمواصفات غير الجنسوية. وقد تباينت الآراء حول ريادة "الملائكة" للشعر الحر وقيمتها كمجددة.

فما هي الريادة؟ وما المقاييس والشروط الفنية التي تحدد الرائد؟ أوليس من الجور الحكم على تجربة رائدة بعد نضوج المحاولة التي أرسى الرائد قواعدها باقتحامه للجديد؟

أشار التأريخ النقدي في بعضه إلى أن قصيدة "الكوليرا" للملائكة عام ١٩٤٧ هي أول قصيدة عربية تكسر قوالب الخليل بن أحمد، وتفتح الباب المغلق أمام شعر لا تقيده الأوزان التقليدية ولا القوافي، فصار الفضاء بعدها أمام المجددين رحبا وواسعا إلى حد اختلاط الغرائبي بالحقيقي، وغصّت الساحة بكل من يخربش ويعتقد أنه شاعر جهبذ.

أما نازك الملائكة التي ورثت التمرد في الشعر من والدتها "أم نزار الملائكة" فقد أشارت في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" والذي لا يقل أهمية عن قصيدة "الكوليرا" في ريادته النقدية، إلى أن قصيدة التفعيلة الأولى كانت للشاعر اليمني "علي أحمد باكثير" عام ٣٢، حين كتب مسرحيات عديدة بشعر التفعيلة، وأن الشعراء المجددين اطلعوا على التجارب الغربية في الخروج على المألوف الشعري، وإنتاجهم في معظمه تقليد لمن سبقهم من العالميين.

واعتبرت مُعاصرة الملائكة وابنة جيلها وزميلة ظهورها الباحثة والشاعرة سلمى الجيوسي أن الشاعر اللبناني فؤاد الخشن هو أول من كتب قصيدة التفعيلة "ملهمتي الأولى" عام ٤٦.

ولا يخلو هذا الحكم من الغرض، فقد استأثرت الملائكة بالريادة ووقفت مع بدر شاكر السياب على قدم المساواة في التأثير على شعراء العرب المحدثين، بينما تمحورت قيمة الجيوسي على بحوثها خاصة في العقود الأخيرة.

وكحال الثقافة العربية في اهتمامها بمبدعيها بعد موتهم عادت الملائكة إلى الواجهة الأدبية، وانقسم الكتاب حول قيمة تجربتها، وعددوا تجارب فاقتها وتجاوزتها، وفي هذا إشكالية نقدية، فالريادة لا تقاس بالتجارب المعاصرة، بل يكفيها شرفا أنها تقتحم الجديد وتثور على السائد، وهو ما فعلته الملائكة يوم كرست مفهوما جديدا للتجريب وتحطيم أسوار القوالب وحدودها، وقلدها الشعراء من جيلها وحتى الراهن، وربما تجاوزها بعضهم، ولكن هذا لا يزعزع مكانتها كرائدة.

وثارت قضية الريادة بين المذكر والمؤنث في الرواية العربية بعد أن كشفت الناقدة د. بثينة شعبان في "مئة عام من الرواية النسائية العربية" أن رائدة الرواية العربية هي زينب فواز في رواية " حسن العواقب" عام ١٨٩٨ وليست رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل كما ساد الاعتقاد، فقد نشر روايته بعد سبع سنوات من صدور حسن العواقب.. وما زال كثير من الدارسين والبحوث الأكاديمية تتجاهل ريادة المرأة لفن الرواية.

وقعت زينب فواز روايتها بـ"امرأة مصرية" تبعا لتقاليد زمانها رغم أنها شيعية مثل نازك الملائكة، وكانت العائلات الشيعية انذاك أكثر انفتاحا اجتماعيا وتعليما للنساء.

أما ريادة الصحافة النسائية فكانت لهند نوفل في الإسكندرية بمجلة "الفتاة" عام ١٨٩٢، وانصب اهتمامها على نشر الوعي الحقوقي بين النساء- المدني والشرعي-.

لا يمكن الحكم على تجربة بعيدا عن زمانها ومكانها، والريادة معول يشق الطريق لكل منجز بعده.

* روائية أردنية

من ذاكرة الموسيقى العربية

في ليلة لقاء القمة...

بين موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب وكوكب الشرق أم كلثوم



إنه اللقاء الكبير الذي انتظرته الجماهير العربية بشغف كبير، بين قطبين من أقطاب الغناء والموسيقى في الوطن العربي، ولكن اللقاء الكبير لم يتحقق إلا سنة ١٩٦٤، بعد أن كاد اليأس يعصف بأحلام وآمال الجماهير العربية المتعطشة إلى لقاء بين العملاقين، لتتحقق المعجزة الفنية، ويحدث المنتظر اللا متوقع!!

وكانت الثورة الناصرية إيذانا بتحقيق اللقاء الفني الكبير، الذي طال أمده، وكان للرئيس " جمال عبد الناصر" الفضل الأكبر في لقاء القمة، بين صوت كوكب الشرق، وألحان موسيقار الأجيال، وربما لولا اندلاع الثورة، لتأخر اللقاء بين الاثنين... إلى... الأبد!!

لقد جرت محاولات عديدة للجمع بين القطبين، ولكن المحاولات ظلت بمنأى عن التجسيد في الواقع الفني العربي.. وظل " محمد عبد الوهاب " يبدع روائعه الفنية ويرسل ألحانه المتميزة المتجددة، سواء عبر صوته الأجمل، أو عبر الأصوات الغنائية العربية العذبة التي ترنمت بأعذب ألحان " محمد عبد الوهاب " قبل لقائه مع " كوكب الشرق"، ومن أعذب الأصوات التي ترنمت بألحان موسيقار الشرق، نأتي إلى ذكر : " نور الهدى" و" ليلى مراد "و" اسمهان " و" عبد الحليم حافظ " و" وردة الجزائرية " و"فايزة أحمد " و" نجاة الصغيرة " وحتى الفنانة " فيروز" التي اقترنت بألحان الأخوين " الرحباني " غنت من ألحان " محمد عبد الوهاب " إحدى أجمل القصائد الرومانسية الجميلة للشاعر والأديب " جبران خليل جبران " وهي : " سكن الليل "!!

* * *

كان " عبد الوهاب " رغم تألقه في الغناء والموسيقى، يتطلع إلى عمل مشترك مع سيدة الغناء العربي، لأنه كان يؤمن أن " أم كلثوم " وحدها القادرة على استنهاض جذور الإلهام والعبقرية لدى الملحنين الكبار الذين تعاملت معهم، وظلّ طموحه يكبر ويكبر.. حتى تحقق الحلم، وصار حقيقة، وكان لا بد للقطبين من أن يصنعا اللحظة التاريخية التي تؤسس لعهد جديد، ستعرف بعد الموسيقى العربية نقطة تحوّل، بحيث تأثرت الموسيقى العربية بعد لقاء القمة تأثرا كبيرا في الشكل والنوع، حيث أن سنة ١٩٦٤ تعتبر بالنسبة للفنانين العملاقين قطيعة غير معلنة مع الماضي، وفي هذا اللقاء التاريخي، أدخل " محمد عبد الوهاب" آلة الجيتار الكهربائي لأول مرة في أول لقاء فني مع سيدة الغناء العربي في أغنية " أنت عمري" التي كتب كلماتها الشاعر الغنائي " أحمد شفيق كامل"، وقد ترددت " أم كلثوم " كثيرا في تقبل فكرة إدخال الآلة الكهربائية ذات الطابع الغربي ضمن فرقتها الموسيقية، وذلك لحرصها الشديد على أصالة الموسيقى العربية الشرقية، غير أن الملّحن أقنعها بضرورة مواكبة التجديد الذي لن يؤثر سلبا على روح الفن الشرقي الأصيل، والذي ظلت " أم كلثوم " متمسكة به حتى وهي تؤدي ألحانا حديثة مع الملحنين الشباب الذين تغنت " أم كلثوم " بألحانهم الجديدة المتميزة بالحداثة والتطريب!!

* * *

في أغنية " أنت عمري " حاول "محمد عبد الوهاب" أن يحدث نقلة في أسلوب "أم كلثوم" أو في مدرستها الغنائية، وبقدر نجاحه في تجسيد فكرته، بقدر ما تأثر أسلوب الملحن بأسلوب الفنانة وبشخصيتها الفنية، حتى أن المتتبعين لتاريخ الفن الغنائي العربي في تلك المرحلة، يرون أن " أم كلثوم " توهّبت (أي تأثرت بعبد الوهاب)، وأن هذا الأخير تكلثم (أي تأثر بأم كلثوم)، بمعنى أن كلا منهما تأثر بالآخر ولكن بصورة إيجابية، والذي يستمع إلى" أنت عمري " يستطيع التأكد والتحقق من هذا الرأي..


عبد الوهاب


أم كلثوم

في الليلة التي قدمت فيها " أم كلثوم أغنية " أنت عمري " لأول مرة، كانت شوارع القاهرة، خالية إلا من الحيوانات الشاردة، فلقد كانت الجماهير كلها مشرئبة بآذانها إلى أجهزة الراديو، تنتظر وتترقب اللقاء التاريخي بين موسيقار الشرق وكوكب الشرق، لقد كان الحدث الأكبر على مستوى الأقطار العربية آنذاك، هو هذا اللقاء الفني الأروع، وكانت أغنية " أنت عمري" عنوان لقاء العمر في ليلة العمر!!

فكأنما يرى " الثنائي الكبير " في لقاء " أنت عمري "، عمرهما الفني الثاني الذي ابتدأ نوره مع إطلالات عام ١٩٦٤.

* * *

لقد اجتمعت في لقاء القمة بين " عبد الوهاب " و" أم كلثوم " سنة ١٩٦٤ كل عناصر القوة والخبرة، وتراكم التجاوب والثقافات التي تتوفر لدى كل من العملاقين، بحيث كان كل واحد منهما يمثل خلاصة عبقرية وكمال نبوغه، وحين يضم رصيد الأول لرصيد الثاني، تتحقق الظاهرة الفنية في مسار الأغنية العربية!!

لذلك ليس غريبا أن يحدث لقاء القمة هذا، رجّة في الأوساط الفنية والإعلامية، فتتبارى الأقلام الصحفية في إبراز خصوصيات اللحن الذي وضعه " محمد عبد الوهاب" للسيدة " أم كلثوم "، بين مؤيد مصفق، وبين معارض معترض، وبين ذا وذاك، تسجل " أنت عمري" أكبر كم من المقالات والكتابات الصحفية، على عهد غير مسبوق!!

* * *

وفي الوقت الذي كانت قاعة الحفل مكتظة بجمهور المستمعين، كان الملحن الموسيقار "محمد عبد الوهاب" يقف وراء الستار يتتبع أداء لحنه الخالد بصوت كوكب الشرق رفقة الجوق الكلثومي، ويمسح العرق الذي كان يتصبب من جبينه، خوفا، وفرحا، وكأنه يعيش ولادة فنية جديدة لا عهد له بها من قبل، وبقدر ما كانت " أم كلثوم" في قمة أدائها وتألقها، بقدر ما كانت الجماهير تطرب وتصفق وتبتهج..

وخرج " عبد الوهاب " من الامتحان في قمة السعادة، ونالت " أم كلثوم " ما تستحقه من ثناء وإطراء، وظلت " أنت عمري في وجدان الجماهير العربية، تاجا يرصّع جبين الموسيقى العربية!!

* * *

وأي جديد أتى به محمد عبد الوهاب !؟

ولعلّ الذين أثارتهم الضجة الإعلامية الكبيرة التي سايرت وصاحبت لقاء القمة في أغنية " أنت عمري " سيؤرقهم السؤال :

. ما الذي أضافه " محمد عبد الوهاب " إلى رصيد الملحنين الكبار الذين صدحت " أم كلثوم " بألحانهم العذبة الجميلة؟.. بل ما هو الجديد الذي أحدثه ملحن " أنت عمري "؟ وأي تجديد فعلي شكلا ومعنى أتى به "محمد عبد الوهاب " في لقاء العمر مع " أم كلثوم "؟!..

إن الوصول بالقارئ إلى إجابة مقنعة من الصعب بمكان، وذلك لاعتبارات تفرضها جملة من المعطيات التي من

بينها، أنه من المجحف أن نلغي جهود عمالقة الملحنين الذين ترددت ألحانهم عالية بحنجرة كوكب الشرق دون منازع طوال العقود التي سبقت تاريخ اللقاء الكبير بين" محمد عبد الوهاب" و" أم كلثوم " وبالتالي فإن السؤال عن الطفرة التجديدية في أغنية " أنت عمري " يظل يلح على متذوقي ومتتبعي الفن العربي الأصيل، ولعل الإجابة عن السؤال تبدأ من نقطة أساسية ولكنها ليست كل شيء، وهي أن اللقاء حدث بين عملاقين يشهد لهما التاريخ الفني بالعبقرية والتفرد، فإذا اتحدت العبقريتان في عمل مشترك لا بد من حدوث ما يحرك الأقلام والالسنة، ولا بد من أن يطفو الحدث فوق الأحداث!!

* * *

وعلى الصعيد الفني والإبداعي، ومن الناحية الشكلية تحديدا، فان الملحن قدم مفهوما جديدا للمقدمة الموسيقية في أغنية "أنت عمري" بحيث صنع لها مكانة بارزة سواء من حيث الطول(المدة)، أو من حيث مدى تعبيرها عن مضمون النص والمعاني التي تزخر بها الأغنية، وقد كانت المقدمة الموسيقية في ذاتها شيئا جديدا، استطاعت أن تجذب اهتمام الجمهور وأن يتجاوب معها قبل وقوف " أم كلثوم" أمام الميكروفون لأداء الأغنية في أول لقاء لها مع ألحان الموسيقار الكبير، ومما لا شك فيه فان التصفيقات الحارة لكل مقطع من مقاطع المقدمة الموسيقية للأغنية هي بالأساس تصفيقات موجهة للموسيقار الملحن " عبد الوهاب " الذي كان يتابع ذلك من وراء الستار وهذا ليس من باب الصدفة، بل إن " عبد الوهاب " إنما صنع تلك المقدمة الاستعراضية في محاولة منه لاجتذاب اهتمام الجمهور المتتبع للوحة الفنية التي رسمها الملحن بأوتار قلبه ونبوغه، حتى إذا وقفت " أم كلثوم " لأداء اللحن، وجد المستمع نفسه أمام عمل فني فيه اختلاف عمّا ألفته أذناه!!

وما بدأته المقدمة الموسيقية، كان كافيا للوصول بالمستمع إلى حالات من الانتشاء حينا، وإلى ذروة التناغم حينا آخر، بحيث أن الملحن قد وضع الألحان اللازمة التي تلائم المعنى المطلوب في كل مقطع من مقاطع الأغنية، مراعيا في ذلك ذوق الجمهور ورغبته في التجاوب مع الأنغام والإيقاعات، بمعنى انه يعرف متى يجعل الجمهور يستمع في صمت وتأمل، ومتى يجعله يتناغم وينتفض، وهو ما يعرف بالتناسق الفني بين التعبير والتطريب!!

إن أغنية " أنت عمري " قيمتها الكبرى، أنها كانت مثلا فنيا في التعبير، وفي التطريب فهي أغنية تبهرنا بتعبيريتها حين نسمعها ابتداء من مقطعها الأول :

"رجعوني عينيك لايامي اللي راحوا..

علموني أندم على الماضي وجراحه ".. الخ

كما تبهرنا بروحها التطريبية حين نسمع مقطعها الأخر الذي يقول :

" هات عينيك تسرح في دنيتهم عينيّ

" هات أيديك ترتاح للمستهم أيدي ".. الخ..

* * *

أما من حيث المعنى فان أغنية " أنت عمري " قد قربت المعاني العاطفية للنص إلى الجمهور، وإلى الشباب بوجه خاص، وبالتالي فقد تحطم الحاجز النفسي القائم بين " البطل " و" البطلة " داخل النص، حيث نجد أن الأغنية تدهشنا لأول وهلة بهذه الصورة العاطفية الرائعة حين تتحدث المطربة على لسان " البطلة "..

دوق معايا الحب..

دوق حبة.. بحبة..

من حنان قلبي.. الخ..

* * *

هل كانت" أنت عمري" كل شيء؟!

كتب الشيء الكثير بشأن لقاء القمة بين "محمد عبد الوهاب" والفنانة "أم كلثوم" في أغنية أنت عمري التي أدتها أول مرة سنة ١٩٦٤.. وهو اللقاء الذي اعتبر عند المهتمين بتطور تاريخ الموسيقى العربية، نقطة تحول كبرى في مدرسة الموسيقار " محمد عبد الوهاب " التجديدية "..ولكن هل كانت " أنت عمري " كل شيء في حياة الموسيقار الكبير، في علاقته الفنية مع " أم كلثوم"؟!

* * *

ما من شك فإن تجربة "عبد الوهاب" مع " أنت عمري" كانت كل شيء في حياة الملحن المجدد، وهذا من حيث أن هذا اللقاء الفني التاريخي، قد سمح للموسيقار الكبير بإعادة ترتيب أوراقه وتجميع قدراته الفنية واستعادة خبراته اللحنية المتراكمة، وبالتالي مراجعة تجاربه التجديدية سواء مع الألحان التي غناها بصوته أو الألحان التي وضعها لمطربين آخرين..

ومن يتتبع خطوات " محمد عبد الوهاب " بعد " أنت عمري " سوف يكتشف بكل سهولة مدى حرصه على أن يبدو مجددا أكثر من الملحنين الذين تعاملت مع ألحانهم "أم كلثوم"..ومع أن المهمة ليست سهلة بالنظر إلى ما يعرف عن كوكب الشرق من حرص شديد على أصالة الموسيقى العربية وانحيازها الواضح إلى تيار الملحنين المحافظين، إلا أن اللّحن الذي وضعه " محمد عبد الوهاب " لأول لقاء له مع " أم كلثوم " كان مدروسا بدقة بحيث لا يمكن الاعتراض على كل جملة لحنية وضعها الملحن، وبالمقابل كانت " أم كلثوم " شديدة الحرص على أن تبدو

من يتتبع خطوات عبد الوهاب بعد «أنت عمري» سوف يكتشف بكل سهولة مدى حرصه على أن يبدو مجدداً أكثر من الملحنين الذين تعاملت معهم أم كلثوم

في الصورة التي تنتظرها الجماهير العربية التي كانت تترقب وتنتظر بلهفة شديدة هذا اللقاء الفني التاريخي!!

* * *

واجتاز "محمد عبد الوهاب" الامتحان الصعب بنجاح باهر، وانفسح المجال أمامه ليواصل طريق الإبداع والتجديد، وتوالت الألحان والأنغام، وبدأت الجماهير العربية تترقب المزيد من الأعمال الفنية الثنائية بين القطبين الكبيرين، واستطاعت " أم كلثوم" أن تكسب جمهوراً جديدا من الشباب خاصة بفضل بصمات التجديد والتحديث التي جاءت بها مدرسة "محمد عبد الوهاب" مع "أم كلثوم"!!

* * *

واستمر الجدال متواصلا بشأن لقاء القمة بين الفنانين الكبيرين، حتى أن أغنية " أنت عمري " غطت على بعض الألحان والأغنيات التي ظهرت بعدها، ومنها أغنية " أنت الحب " من كلمات " أحمد رامي " ولحن " محمد عبد الوهاب" والتي لم تحقق شهرة كافية بالمستوى الذي ظهرت به " أنت عمري ".

وتتسارع الأحداث بشكل درامي وتقع الهزيمة الكبرى على العرب جميعا، وتكون نكسة ١٩٦٧ بمنزلة الزلزال على الشعوب العربية، بل كانت نكسة على الفنانين وعلى الإبداع الفني والغنائي العربي، على عهد أن أعلنت " أم كلثوم " اعتزالها الفن تحت وقع الصدمة والهزيمة، وكاد المشوار الذي بدأه " محمد عبد الوهاب " مع "أم كلثوم" يتوقف قبل منتصف الطريق، ولكن " جمال عبد الناصر" أقنعها بالعدول عن قرارها باعتزال الغناء والفن، موضحا لها أن العدو من مصلحته أن يتوقف كل شيء عندنا، واقتنعت " أم كلثوم برأي الرئيس " جمال عبد الناصر" وقررت التراجع عن قرارها، وتعود إلى جمهورها، وقامت بأداء مجموعة من الأغاني الوطنية والقومية لصالح المجهود الحربي، وتجدّد لقاؤها الفني بالموسيقار " محمد عبد الوهاب " في

كانت فكرة انقطاع ام كلثوم عن الغناء بسبب هزيمة ١٩٦٧ فرصة لمراجعة التجربة الخصبة بالنسبة لعبد الوهاب

أغنية ذات مضمون وطني وقومي من إحدى قصائد الشاعر " نزار قباني " وهي القصيدة الوحيدة التي غنتها كوكب الشرق للشاعر الدمشقي، وهي أغنية " أصبح عندي الآن بندقية " من ألحان " محمد عبد الوهاب ".

* * *

ويبدو أن القصيدة لم ترق إلى مستوى قصائد " نزار قباني " التي لحنها " محمد عبد الوهاب" للفنانة " نجاة الصغيرة " فأبدع في تلحينها، وحققت انتشارا جماهيريا واسعا ومنها بالخصوص " أيظن أني لعبة بيديه " و" متى ستعرف كم أهواك " و" أسألك الرحيلا" وغيرها من الروائع الغنائية التي أدتها الفنانة "نجاة الصغيرة" من ألحان " محمد عبد الوهاب " ومن أشعار " نزار قباني " وظلت أغنية "أصبح عندي الآن بندقية" في أرشيف الإذاعات العربية لا يسمعها الجمهور إلا في مناسبات وطنية وقومية نادرة ويذهب البعض إلى أن الملحن " محمد عبد الوهاب" لم تأته لحظات الإلهام المحركة لوجدانه بالمستوى الذي تستحقه قصيدة " نزار قباني "، ولعل هذا الإخفاق. إن صح التعبير . هو الذي حدا بالفنانة " أم كلثوم " إلى عدم التحمس لتكرار التجربة مع قصائد شاعر بلقيس بالرغم من أن لقاء بين الشاعر والمطربة الكبيرة، كاد يتحقق في قصيدة أخرى تحمل عنوان "اغضب" غير أن اللقاء الكبير لم يتجسد، لأن " أم كلثوم " لم تجد في هذه القصيدة من المعاني التي تناسب مفهومها لموضوع الحب، وعبّرت عن ذلك للشاعر نفسه مؤلف قصيدة "اغضب" وظلت هذه الأخيرة بين أوراق " نزار قباني " سنوات طويلة حتى كانت من نصيب الفنانة السورية " أصالة نصري " فأدتها بصوتها ولكن ليس بألحان " محمد عبد الوهاب " بل بألحان " حلمي بكر "!!

* * *

كانت فكرة انقطاع " أم كلثوم " عن الغناء بسبب هزيمة ١٩٦٧، فرصة لمراجعة التجربة الخصبة بالنسبة للموسيقار " محمد عبد الوهاب " وكان ينتظر أي فرصة جديدة تجمعه بالفنانة " أم كلثوم " لمواصلة برنامجه الفني وتجسيد مشروعه التجديدي الذي بدأه مع أغنية " أنت عمري " وكاد يتوقف قبل منتصف الطريق..

وكان لا بد لـ" محمد عبد الوهاب " أن يعيد البريق لألحانه الجديدة، وأن يواصل نزعة التجديد التي تؤرقه في ألحانه الجديدة "لأم كلثوم"، وكان يدرك جيدا،أن تحقيق النجاح سهل، ولكن الأصعب

في المعادلة، الاحتفاظ برصيد النجاح والاستزادة من تحقيق التقدم نحو الأمام أكثر، وتبعا لذلك، فان مرحلة ما بعد" أنت عمري " هي التحدي الأكبر الذي ينتظره!!

* * *

.. وكان التحدي الكبير!!

كان التحدي الكبير الذي يؤرق " محمد عبد الوهاب " بعد فترة حالة الجمود والوجوم التي سادت الساحة العربية بفعل تأثير نكسة ١٩٦٧، وهو كيف يستعيد تألقه الذي صنعته " أنت عمري " وأخواتها من الأغنيات والألحان التي تلتها مباشرة، أي تلك الأعمال الفنية التي ظهرت بها" أم كلثوم" قبل حدوث الهزيمة من ألحان الموسيقار " محمد عبد الوهاب"؟...

صحيح أن نزعة التجديد والتحديث قد طبعت بشكل مثير تلك الألحان، وخاصة أغنية أمل حياتي " التي تبرز



بوضوح الحرص الكبير لملحنها على الظهور بمظهر المجدد الى حدّ اتهامه بالاقتباس من الموسيقى الكلاسكية الغربية والروسية بوجه أخص، لكن هذا الزعم لا يصمد طويلا أمام نية الملحن في تطعيم الموسيقى الشرقية بما يثريها من الميلوديا الغربية، ولكن بطريقة مدروسة لا تحطّ أو تمس بالروح الإبداعية الأصيلة للموسيقى العربية الشرقية!!

* * *

ففي أغنية " فكروني " التي غنتها " أم كلثوم " سنة ١٩٦٦ بعد أن أدت "أمل حياتي" سنة ١٩٦٥ يستوقفنا " محمد عبد الوهاب " أمام عمل درامي واستعراضي كبير، لافتاً انتباه المستمع إلى النزعة التجديدية التي تترجمها مقدمته الموسيقية الرائعة، والتي تحتل فيها آلة الجيتار الكهربائية مكانتها البارزة، كما تحتل آلة الأكورديون موقعا مرموقا إلى جانب مجموع الآلات الموسيقية التي تضمها الفرقة، وما لا شك فيه فإن أغنية " فكروني" عندما ظهرت أول مرة، أعادت للموسيقار الملحن تألقه الفني الذي ظهر به في أول لقاء مع كوكب الشرق " أم كلثوم " في " أنت عمري " بل إن بعض الكتابات الفنية والصحفية التي ظهرت آنذاك، تكاد تجمع على أن " محمد عبد الوهاب " قد تجاوز نفسه بما قدمه من إبداع في لقائه الأول!!

لقد كانت " فكروني " بمنزلة الثورة التجديدية التي أعادت الأنظار والأسماع إلى ليلة لقاء القمة بين العملاقين..

* * *

وظلت فكروني تحتل المرتبة الأعلى إلى جانب " أنت عمري " في اهتمامات الأوساط الفنية العربية حتى سنة ١٩٦٨، أي بعد محاولة رأب الصدع جرّاء هزيمة ١٩٦٧، حيث يتجدد اللقاء الكبير بين موسيقار الشرق وكوكب



لم يكن هاجس التجديد من أجل التجديد هو الغاية القصوى من تجربة عبدالوهاب مع أم كلثوم

الشرق، في إحدى أجمل الأغنيات العربية التي صدحت بها حنجرة سيدة الغناء العربي وأبدع في تلحينها الموسيقار الكبير، ألا وهي أغنية " هذه ليلتي " من كلمات الشاعر جورج جرداق "، ففي هذه الأغنية نقف على " محمد عبد الوهاب " المجدد وغير المكرر لتجاربه السابقة مع " أم كلثوم " بحيث نحس أن الملحن قد أعلن قطيعة مع تجاربه السابقة قبل مرحلة العدوان الذي ضرب المنطقة العربية في : ٥ يونيو ١٩٦٧، وكأن الهزيمة الكبرى كانت بمنزلة روح الثأر الذي لا بد للفنان العربي من القيام به لمحو آثار الهزيمة،

فنجد أن "هذه ليلتي" من أقوى الأعمال الفنية التي تجتمع فيها جمالية النص وعبقرية اللحن وروعة الأداء، إلى حد أن المستمع المتذوق، لا يملّ السماع لهذه التحفة الفنية النادرة!!

* * *

لم يكن هاجس التجديد من أجل التجديد، هو الغاية القصوى من تجربة " محمد عبد الوهاب " مع" أم كلثوم " ولكنه التجديد الذي يهدف إلى تعميق مفهومه لتطوير الموسيقى العربية وتحديثها وفق رؤاه الفنية، ولا يتوقف التجديد لدى " محمد عبد الوهاب " عند تطعيم الموسيقى الشرقية ببعض الميلوديا الأوروبية، أو عند إدخاله بعض الآلات الموسيقية ذات الخصوصية الغربية، وإنما يتعداه ذلك إلى تحديث الأغنية العربية " الكلثومية "من داخل النص الغنائي ذاته، وخاصة حين يلحن القصائد الشعرية الفصيحة، حيث نجد أن " محمد عبد الوهاب " قد أعطى مفهوما جديداً في تلحين القصائد، وقربها أكثر من وجدان المستمع العربي، ولا شك أن هذا المعنى يمكن التوقف عنده.

ببساطة حين نستمع الى أغنية " أغدا ألقاك " التي غنتها " أم كلثوم " سنة ١٩٧١، وربما أدركت كوكب الشرق هذا السر، الأمر الذي دفعها الى التجاوب أكثر مع جماليات النص الشعري الفصيح وعبقرية اللحن الجديد المتجدد الذي يعكس الانسجام التام بين الشعر والموسيقى!!

وبمعنى أخير:

إن ملامح التجديد والتحديث التي أدخلها الموسيقار " محمد عبد الوهاب"على مدرسة " أم كلثوم "الغنائية، كانت من أبرز الميزات التي طبعت التجربة الخصبة والثرية في لقاءات الإبداع والعبقرية بين القطبين الكبيرين!!

*كاتب وباحث موسيقي جزائري

مفلح العدوان*

أرض اليمبوس

كان السؤال الملح علي، ما إن قرأت عنوان الرواية هو عن معنى اليمبوس، وكان المؤلف كأنه متوقع هذا الاستفهام حيث كتب في الصفحة الأولى، أنه المنطقة الوسط، المطهر، الواقع بين الجنة والنار، حيث تودع فيها أرواح الأطفال الأبرياء الذين ماتوا قبل نيلهم المعمودية، لتزول عنهم الخطيئة الأصلية، ضمن الإيمان المسيحي.

وبدأت بعد هذه الاشارة تقليب ذاكرة الياس فركوح، من خلال روايته "أرض اليمبوس"، هو يحاول الابتعاد باللغة، وأنا أبحلق في تراكيب الواقع الذي ألمس بعضه مما قرأت سابقا، أو عاصرت لاحقا. الواقع ليس بمفهوم تماهيه مع الياس فركوح، فقط، ولكن من منظور معرفتي، وثقافتي، التي تتقاطع في نقاط كثيرة، لغة، وفكرا، وموضوعا مع ما يكتب الروائي، وهنا كنت أرى التفاصيل، وأنحاز مع الياس إلى عمان التي صرت بعد/ وأثناء قراءتي للرواية أضع لها خريطة جديدة ليست مثل ما أراه الآن، وليست مثل ما قرأت، أو كتب عنها حتى في الفترة التي يرسم بعضها الياس فركوح الذي شحنني بإحساس أن هذه العمان، لا تخص الا الياس، ولا يعرفها إلا هو، وكل الذين مرّوا بها عدا هذا الشخص، كانوا يلامسون سطحها، ولا يعرفون عمقها أو حقيقة نبضها، لذا فإنه حين رافقتني الرواية في رحلة طويلة إلى المغرب، وقرأتها أثناء ذاك الترحال، كتبت له رسائل عديدة بعد كل جزء كنت أقرأه في واحدة من تلك المحطات، المطارت، وأولها كان في الدوحة، حيث كتبت: "وكان أن بدأ تعبك في هذا اليوم السابع، أقرأ أرض اليمبوس على أرض يبوس، أقلب الصفحة الخمسين من قلقك".

وتابعت القراءة لهذا القلق في مطار طرابلس، ثم في كازابلانكا حيث جاء الرد من الياس: "أرأيت؟ لن يكون قلقي مرهقا، متعبا، هو قلق ستدخله بسهولة، لكنك لن تغادره إلا مصابا بعدواه".. وتابعت السفر، ومضيت في قراءة اليمبوس، وتتبع الياس وهو يكتب ذاكرته، وذاكرة عمان، وأيام السيل، وجيرته لمطعم هاشم، والتفاصيل القديمة للمكان، رأيت، وأنا بعيد هناك، الياس وهو يعلق على عربة ذاكرته وذاكرة عمان مصائر الاخرين، ومصائر بلدان مجاورة أيضا، ويبوح بها، وأحيانا يختلط بوحه بالنشيج عندما يصل الحديث إلى مفترق الحروب والنكسات وتداعيات اللاجئين وأحاديث المهجرين، وعمان تتشابك مع فلسطين والعراق، مثلما كانت الياس وقرينه يخلطان بين مريم بماسة، وأحيانا مريم مع مريم العذراء وعذابها عند صلب ابنها، "آه يا لوجه مريم"، وتستمر المفارقة في تماديها حينما يحمل الياس بطلة الرواية كل حنينه، وتوقه للتعبير عن كل ماضيه، ونبش ما يريد قوله أمامها، متحدثا، متذكرا، وأحيانا معذبا ذاته وإياها برشقات من الكلمات الذاكرة، لها وعنها، وبينه وبين قرينه في حالة من تبادل الأدوار، والحوار!!

إن الياس فركوح في روايته يحفز كل الحواس لأن تتفاعل مع كتابته فهو لا تأسره تقليدية الكلمة، بل يكسر رتابتها، ويضيف إليها مساحات فنون أخرى تثري العمل وتضيف إليه كالموسيقى، والفن التشكيلي، كلها تتضافر مع حالة الحلم ولحظات الغيبة في الغيبوبة التي استثمرها فكانت كلها رصيدا للعمل الإبداعي، بل هو في أحد الفصول بنى بيتا من قماش، وهو يتحدث في سياق سرده عن مهنة الأب الخياط، وفلسفته الرقيقة في الحياة انطلاقا من تعامله مع القماش والبشر.

وتستمر محطات سفري، وفصول الرواية التي أقرأها، عائدا اليها، كلما استرحت قليلا، وكان ختامها في طنجة، وكنت في كل الصفحات التي مررت عليها تنطبع أمام عيني فيها ابتسامة باسيل وعفيفة، وهما لما يتعمدا، لكنهما في طريقهما إلى الجنة بعد هذه المحطة في اليمبوس، وكنت أتهيأ، عند كل عودة الى الرواية، أن أجد بقايا من خصلتي شعرهما الأشقر بين صفحتين من رواية الياس، وكان هذا السؤال يلحّ عليّ أن أكتبه رسالة له في عمان، لكني نسيت، و"النسيان نعمة، ولولاه لمتنا كمدا، لكنك لا تنسى كل شيء. لم تنس أنك حين غمرك الحزن، بينما تجلس فوق الحجر تنظر إلى مريم، شعرت أن العالم تخلى عنك. باكرا جاءك هذا الشعور. ليس في وقته؛ فما زلت صغيرا بعد. لكن العالم تخلى عنك، والمسألة لن تتجاوز الشهر حتى ينفوك عنهم..".

كنت أريد أن أقول له: هل نسيت؟ ولم أكتب، ربما كتبت شيئا آخر، وكان رده: "سيكون لنا ما نتحدث عنه حين عودتك"، وعدت، وها أنا أكتب ذاكرة قراءتي للرواية قبل أن أتحدث مع الياس فركوح عنها!!

---

* كاتب أردني

mefleh_aladwan@yahoo. com

المعارك الأدبية في عصر النهضة

سجال كلامي أم مشروع ثقافي

- زكي مبارك أنموذجاً -



سناء سلمان عبد الجبار *

تحتل المعارك الأدبية أهمية ثقافية وتاريخية وأدبية كبيرة في سجل أيّ عصر من العصور. وقد عرفت العصور الأدبية مثل هذه المعارك بأنماط وصيغ مختلفة ولا سيما على صعيد الشعر، حيث أخذت في العصر الجاهلي شكلاً اختلف عن العصر الإسلامي والأموي والعباسي وصولاً إلى عصر النهضة. في عصر النهضة تكشّف وعي جديد للنظر إلى الأمور والتمعّن في الأشياء على نحو فكري وعقلاني بتأثير الاتصال بالغرب، مما خلق اختلافاً كبيراً في وجهات النظر بين استعادة الماضي والرهان على الحاضر ورؤية المستقبل.

وكانت المعارك الأدبية إحدى نتائج هذا التباين والاختلاف في وجهات النظر التي لا تخلو في أكثر الأحوال من الحساسية الشخصية والاجتماعية والثقافية، في مستوى مركزي أساس من مستوياتها.

زكي مبارك أحد أعلام عصر النهضة العربية. مثقفاً وكاتباً وأستاذاً. قادته معاركه إلى محاولة طمس منجزه ونسيانه، إذ أغفله بعض ممن درسوا هذه الفترة وتناولوا أهم أعلامها مثل شوقي ضيف ولم يشر إليه. خاض زكي مبارك معارك أدبية شهيرة مع عمالقة مفكري عصر النهضة ونقادها وأدبائها شغلت العقود الأولى من القرن المنصرم، وكان أشهر معاركه مع طه حسين وأحمد أمين والعقّاد والمازني.

نتناول هذه القضية الخطيرة في سياقها الثقافي والأدبي والتاريخي، من خلال رؤية تسعى إلى تحليل مفهوم المعارك الأدبية وإشكالياتها، بين كونها سجالاً كلامياً تفرضه ضرورات المصلحة الأدبية والثقافية الذاتية والدفاع عن الموقف الأدبي من دون الاهتمام بالرأي الآخر، أم مشروعاً ثقافياً يجتهد في تحريك المناخ الثقافي وتخصيبه وإغنائه، من خلال معارك زكي مبارك الأدبية.

يوصف زكي مبارك في نطاق حساسيته المتفردة التي عبّرت عنها خصوماته الأدبية بأنه ذو شخصية عنيفة في تصدّيها للحالة المُختلف عليها، لكنها لا تخلو من علمية في مناقشة الأمور والتفاعل مع الآخر بروح من الإنصاف والعدل الذي يعطي لكل ذي حق حقه، فقد كان "إذا ما ثارت خصومة أدبية بينه وبين بعض الكتاب رأيناه غاية في الإنصاف، فهو لا ينكر على صاحب الفضل فضله ما دام هدفه قصد الحق وتوخي جادة الصواب" (١)، وهو ما يجعل من الخصومة أحياناً ذات فائدة في كشف القيمة العلمية للمتخاصمين إذا ما توافرت لديهم الروح العلمية في توخي

الحقيقة من خلال الاختلاف في الرأي، والسعي إلى الوصول إلى مسار تتكشف فيه الرؤى وتتضح الأفكار.

معركته مع طه حسين

تعدّ معركته مع طه حسين واحدة من أشهر وأشرس معاركه لما انطوت عليه من حماسة ودفاع عن النفس والمنهج والرؤية، على نحو تبيّن من خلاله أن زكي مبارك على معرفة عميقة وشديدة الإدراك للأفكار التي اشتغل عليها طه حسين في مشروعه البحثي والفكري والثقافي، إذ ذهب زكي مبارك في سياق هجومه على طه حسين إلى تحليل عميق لاشتغالات طه حسين وتشريح لأفكاره وإرجاعها إلى مصادرها الأصلية.

وإذا كانت حماسة الهجوم والدفاع وما يتمخّض عنهما من بعد عن الحقيقة أحياناً، فإن المحلل والمراجع لهذه الآراء يجب أن يتحرّى الحقيقة بعيداً عن حرارة هذه الحماسة وضغطها على صاحبها بحيث تدفعه أحياناً إلى تجنّب المنطق من أجل الإيقاع بالخصم وقهره وهزيمته في مجال حواري ما.

يبدأ زكي مبارك سجاله مع طه حسين على النحو الآتي: "هل تذكر يا دكتور ما وقع في نوفمبر عام ١٩١٩؟ هل تذكر ما وقع يوم غاب سكرتيرك وكنت وحدي الطالب الذي يفهم العبارة الفرنسية لكتاب نظام الأثينيين لأرسطوطاليس؟ هل تذكر أنك أعلنت سرورك بأن يكون في طلبة الجامعة المصرية من يفهم أسرار اللغة الفرنسية؟" (٢).

ولا شك في أن هذا التذكير ينطوي على مسألتين في غاية الأهمية، الأولى أن طه حسين هو أستاذ زكي مبارك، والثانية أن زكي مبارك يجيد الفرنسية والفلسفة معاً منذ دراسته الجامعية الأولى قبل أن يذهب إلى السوربون ويحصل على شهادة الدكتوراه منها، وهو ما يضع زكي مبارك في موقع معين من هذه المساجلة التي ستتحول إلى معركة بين التلميذ وأستاذه، بكل ما ينطوي عليه مفهوم المعركة الأدبية والفكرية والثقافية والشخصية من

تعد معركة زكي مبارك مع طه حسين واحدة من أشهر وأشرس معاركه لما انطوت عليه من حماسة ودفاع عن النفس والمنهج والرؤية

معانٍ ودلالات ورؤى وأفكار وقيم.

ثم ما يلبث زكي مبارك أن يعرض بهدوء لا يخلو من موضوعية مقدمات العلاقة بينه وبين طه حسين ومواقفه الإيجابية تجاه طه حسين في أزمته المعروفة بعد ظهور كتابه "في الشعر الجاهلي"، إذ يكشف عن صلابته وقوة شكيمته وعدم هيبته من الوقوف إلى جانبه بوصفه الوحيد ممن تبقّى من مناصري طه حسين، في مقابلة مضادّة لموقف طه حسين منه وهو يسعى دوماً إلى النيل من شخصيته وأفكاره.

إذ يذهب زكي مبارك وبأسلوبية سيرذاتية تراجع التاريخ والزمان والمكان والحدث إلى شرح الموقف بينهما وتوضيحه على نحو لا يقبل اللبس بقوله: "وأرق ما يتصل بيننا من الذكريات ما وقع في ربيع سنة ١٩٢٦، يوم ظهر كتاب الشعر الجاهلي، وثارت ثائرة الحكومة والأمة والبرلمان، وكان أصدقاؤه وزملاؤه بين خائف يترقب وحاسد يتربص، وكنت وحدي صديقه الذي لا يهاب، وزميله الذي لا يخون، ولكن حماستي للفكرة التي أدافع عنها، وغرام الدكتور طه بتسفيهها في رسائله وأحاديثه ومحاضراته، كانا مما حملني على مقاومته في عنف وقوّة، حتى ليحسب القارىء أن بيننا عداوة سقيت لأجلها القلم قطرات من السمّ الزعاف" (٣).

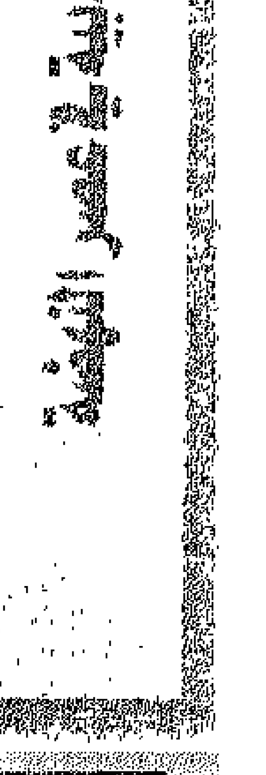
تتجلّى الصورة بين الموقفين . كما يحب أن يعرضها زكي مبارك. على نحو فيه الكثير من التجنّي والغبن يتعرّض له من طرف من وقف سابقاً بجانبه في أدق مرحلة علمية وثقافية ومصيرية في حياته، بحيث يسوّغ مقاومته ويشرعنها ويضعها أمام القارىء الذي يستفتيه على نحو ما في مشروعية هذه المقاومة وضرورتها.

ثم ما يلبث زكي مبارك في سياق المحاورة والمساجلة والنقد أن يتدخّل في صلب القضية المعرفية التي كرّس طه حسين معظم جهده لحلّ إشكالاتها، ليجرّد طه حسين من أهم منجز يعتقد الكثيرون أنه من الكشوفات الشخصية التي حسبت له.

فيقول في قضية ما سمّي بـ "أولية الحياة في العصر الجاهلي" التي توجب الشعر ولا توجب النثر الفني: "هناك رأي مثقل بأوزار الخطأ والظلال وهو رأي مسيو مرسيه ومن شايعه كالدكتور طه حسين، وذلك الرأي يقضي بأن العرب في الجاهلية كانوا يعيشون عيشة أولية، والحياة الأولية لا توجب النثر الفني، لأنه لغة العقل، وقد تسمح بالشعر لأنه لغة العاطفة والخيال. وهذا الرأي أعلنه مسيو مرسيه في المحاضرة التي افتتح بها محاضراته في مدرسة اللغات الشرقية في باريس منذ أعوام، ثم أذاعه مطبوعا في كراسة. وقد اختطف الدكتور طه حسين هذا الرأي، وأذاعه في دروسه بالجامعة المصرية ثم أثبته في كتاب " المجمل "" (٤).

ولعلّ عبارة "اختطف الدكتور طه حسين هذا الرأي" تحيل فورا على السرقة وتتهمه بعدم الأصالة في صياغة الأفكار الكبرى وتبنّيها.

ويتجه بعد ذلك إلى تجريد طه حسين من قضية أخلاقية في النظر والبحث وإصدار الأحكام الموضوعية تجاه الأشياء والأشخاص والقضايا والرؤى والأفكار، ويعرض لعدم أمانته وإنصافه في ذلك بقوله: "الدكتور طه لا يقدر على الإنصاف، وهو لا ينصف حين ينصف إلا لحاجة في النفس. وقد تقطّعت بيني وبينه الأسباب منذ اعتزمت كشف ما تورط فيه من الأخطاء. والرجل لا يرضى إلا عمن يؤمنون بأن باطله أشرف من الحق، وأن خطأه أفضل من الصواب" (٥).



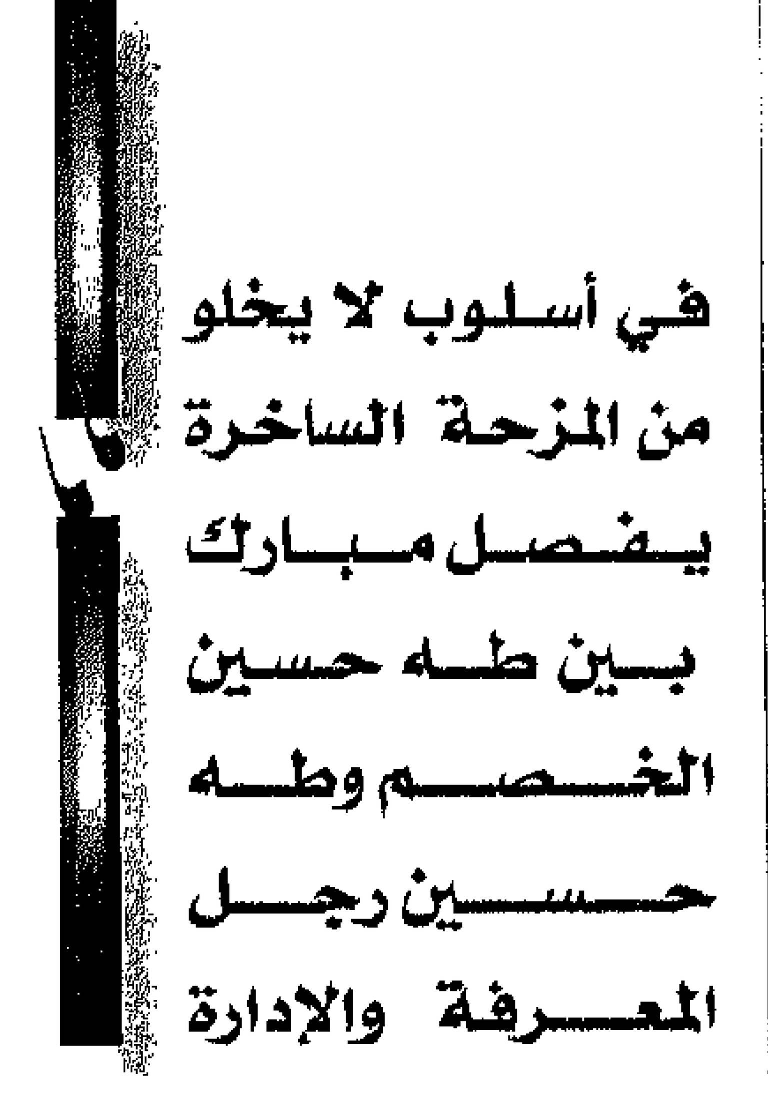
على النحو الذي يجعله أسير الهوى والمصالح بحيث يسلب منه أهم صفة تتعلق بالرؤية الموضوعية يجب أن يتصف بها أيّ عالم، بل حتى أيّ باحث ومشتغل في حقل المعرفة العلمية، وهي صفة أخلاقية محض في هذا السياق.

وزكي مبارك في مخاطبته السجالية ومحاورته العلمية لطه حسين يعتقد بأن فضحه للسرقة من جهة، وكشفه فضلا عن ذلك لخطأ الرأي الذي تبنّاه طه حسين نقلاً عن المستشرقين، يجب أن يتقبّله بوصفه قضية تصب في الصالح العام والرأي المعرفي العام الذي يجب أن لا يستسلم لتورطات طه حسين في آراء غير علمية وغير دقيقة، ومنقولة عن المستشرقين الذين لهم مصلحة في إشاعة مثل هذه الآراء التي تضرب الثقافة العربية في الصميم، وتعرّض الحياة العلمية العربية الراهنة للكثير من اللبس والخلط ومزيد من الأخطاء التي يجب مناقشتها والتصدّي لأهدافها.

فيقول مبارك هنا شارحا ومحللا ومتعرّضا للجانب الشخصي العلمي عند طه حسين: "أنا ما أسأت إليك بل أحسنت حين دللت القراء على أنك لم تبتكر ما تورطت فيه من الأخطاء. وإنما هي أخطاء جماعة من المستشرقين، فتبعتهم بلا روية، فكان عليهم إثم السنة السيئة، وكان عليك إثم التقليد. كنت أنتظر أن تفرح بكتاب النثر الفني لأنه تعلم جهد أعوام طوال، ولكن خاب الظن وعرفت أنك كسائر الناس تغضب وتحقد، وكنت أرجو أن يكون عنك شيء من تسامح العلماء.. لقد ذكرتك بالخير في جميع مؤلفاتي فهل يضيع عندك كل هذا المعروف لأني بددت أوهامك في كتاب النثر الفني" (٦).

وهو يذكره أيضا بأنه أحسن إليه بالرأي والتقويم في جميع كتبه، مستغربا من مقابلة الإحسان بالإساءة في ظلّ السجال القائم بينهما.

ومن بين القضايا الكبرى التي يختلفان فيها وهي قضية مركزية تبنى على أساسها الرؤية المنهجية في البحث والدراسة والتقصّي، هي أن طه حسين "يمجد الفكر اليوناني ويعلن أنه مصدر الثقافة الإنسانية، وزكي مبارك يخافه في تلك النزعة" (٧)، ويحرّضه على عدم الانجرار وراء آراء المستشرقين الذي يرون هذا الرأي انطلاقا من قناعتهم بأن الفكر اليوناني يمثل التاريخ المعرفي والفلسفي للثقافة الغربية المعاصرة، هذه الثقافة التي تسعى إلى الهيمنة والتمركز وتقويض الثقافات الأخرى وجعلها تدور في فلكها.



في أسلوب لا يخلو من المزحة الساخرة يفصل مبارك بين طه حسين الخصم وطه حسين رجل المعرفة والإدارة

وفي أسلوب لا يخلو من المزحة الساخرة التي يفصل فيها زكي مبارك بين طه حسين الخصم وطه حسين رجل المعرفة والإدارة، من أجل الإيحاء بأنه يمتلك شخصيتين مختلفتين يقول: "ماذا في كتابك الجديد، قلت إن عقلية مصر عقلية يونانية، وصرّحت بأن الإسلام لم يغيّر تلك العقلية. فاسمح لي أن أشكوك إلى عميد كلية الآداب، فعميد كلية الآداب وهو أستاذي وأستاذك واسمه طه حسين إن لم تخني الذاكرة، يعرف أن مصر ظلّت ثلاثة عشر قرنا وهي مؤمنة بالعقيدة الإسلامية، والأمة التي تقضي ثلاثة عشر قرنا في ظلّ دين واحد لا تستطيع أن تفرّ من سيطرة ذلك الدين" (٨)، وهو يقصد بالكتاب الجديد "مستقبل الثقافة في مصر" (٩)، الذي يتعرّض فيه للنقد والتحليل ويصفه بأنه تقويض للثقافة العربية الإسلامية في مصر، عبر التدليل على عروبة ومصر وإسلاميتها وعدم خضوعها كما يعتقد طه حسين للعقلية اليونانية التي أغرم بها بتأثير المستشرقين، الذين غذّوا عقله بحقائق مزيّفة وبيانات لا أساس لها من الصحة على الصعيدين التاريخي والمعرفي.

لا تتوقف معركة زكي مبارك مع طه حسين عند حدود الاختلاف في الرأي والسجال العلمي الذي يجب أن يقوم على ركائز معرفية في الحوار والنقاش وإبداء الرأي والرأي المضاد، بل يتجاوز ذلك كما يبدو إلى السعي لتقويض أية مكانة حتى ولو كانت أكاديمية أو إدارية أو مهنية، وهو ما يخرج بطبيعة الحال عن أخلاقيات المعركة الأدبية بوصفها سجالا من أجل المعرفة يجب أن ينتهي إلى مشروع ثقافي.

إذ نجد أن زكي مبارك يعرض لقضية في غاية الخطورة والأهمية تتعلّق بانهيار الجانب الأخلاقي في هذه المعركة الأدبية، حيث أدى ذلك إلى فصله من الجامعة وعزله عن الميدان المعرفي الأساس الذي يجب أن يكون فيه، لذا فهو يلجأ إلى مقارنة ذلك بما أنجزه من معرفة متداولة عن طريق كتابه الشهير "النثر الفني"، الذي يعّده أهم إنجاز يقود إلى الشهرة والمجد أكثر من مقعد في الجامعة.

وهو يقول في نبرة لا تخلو من أسى ولا تخلو من تحدٍّ في الوقت نفسه: "إن أعظم منصب في الجامعة لا ينيلني من المجد ما أنالني كتاب النثر الفني، وستبيد أحجار الجامعة المصرية وتبيد ذكريات، ثم يبقى ذلك الكتاب على مرّ الزمان. والذين يحاربونني لم يطمعوا في محاربتي إلا لظنهم أني رجل أعزل، ولا أنحاز إلى حزب من الأحزاب، وليس في الحكومة عم ولا خال. ولكن خاب ظنهم فإن الحق أعز وأقوى. وسيرون كيف أزلزل أرواحهم، وكيف أملأ قلوبهم بالرعب وكيف أريهم عواقب ما يصنعون، إن النصر سيكون حليف من يصلون النهار بالليل في تثقيف عقولهم، أما الثرثرة الفارغة التي يعتصم بها طه حسين فلن يكون لها في عالم الجد بقاء" (١٠).

فيحوّل القضية إلى معركة كبيرة معززة بكل عبارات التهديد والوعيد من خلال اللهجة العنيفة القوية التي تحيل على معركة حقيقية وليست معركة

أدبية، وقد يكشف هذا عن حجم الأذى التي تعرّض له جرّاء ذلك على الصعيد الإنساني والحياتي، الذي كان يجب أن يظلّ بمعزل عن الصراع العلمي والمعرفي.

يصل زكي مبارك بعد ذلك إلى استنتاج مفاده أن كتابه "النثر الفني" كان بمثابة السلاح القوي الذي رجّح كفّته على طه حسين وجعله ينتصر عليه في هذه الموقعة الشرسة، إذ يوازن في ذلك بين منجزه في هذا الكتاب ومنجز طه حسين الذي يعدّه ملفقا ومزوّرا ومأخوذا من الآخرين، على النحو الذي يفقده أصالته وانتماءه له: "لقد انكشف أمر طه حسين حين أصدرت كتاب (النثر الفني) وقد بيّنت أغلاطه وسرقاته، وتحديته أن يدافع عن نفسه فتخاذلت قواه، ولم يملك الجواب. وعرف الأدباء في المشرق والمغرب أنه لا يملك شيئا أصيلا، وأن مؤلفاته ليست إلا هلاهيل انتزعها من كلام الناس، وأن ما يدّعيه من الآراء ليس إلا صورا ملفقة مما يقرأ ويسمع" (١١).

ويخلص من ذلك إلى رأي أشدّ قسوة ربما يتعلّق بالجانب الشخصي لطه حسين بمعية الجانب العلمي قائلاً: "إن هذا الرجل لم يكن في جميع أدوار حياته العلمية إلا مرتزقا يلتمس فتات العلماء كلما نصبوا موائدهم، أو أوقدوا نارهم، ولم يستطع حتى اليوم أن يواجه تلاميذه ببحث أصيل يشعرهم بأنه من أهل الفكر والبيان" (١٢)، وهو ما يسلبه كلّ شيء تقريبا حتى موقعه بين طلبته.

وفي رأي غريب لزكي مبارك يوازن بين حالين أكاديميين لطه حسين، حال قديم وحال جديد، إذ يقول واصفا إياه: "كان أستاذا في الجامعة المصرية القديمة أستاذا عظيما، أما في الجامعة المصرية الحديثة فهو أستاذ هيوب يستر كسله الجميل بالتغاضي عن ضعف الطلاب" (١٣)، وهو رأي لا يخلو من غمز ولمز هدفه الحطّ من القيمة العلمية التي يتبنّى فيها طه حسين آراءً حديثة في المعرفة البحثية.

وينتهي إلى إجمال أكثر هذه الآراء في طه حسين لتصبّ في قضية شخصية هي من أهم القضايا في الحياة الاجتماعية وهي قضية الصداقة، ويصف طه حسين فيها على النحو الآتي: "وأمره في الصداقة أعجب من العجب، فهو يؤاخيك ويصافيك إلى أن تظن أنه قطعة من قلبك، ثم يتحول في مثل ومضة البرق إلى عدو مبين" (١٤)، بحيث لا يمكن أن يُؤمن جانبه من جهة، فضلا عن أن من يتمتع بصفة الخيانة والغدر لا يمكن أن يكون عالما على الإطلاق لأنها من أول أولويات الاشتغال في المعرفة.

والأمر كله في هذا السياق يمثّل وجهة نظر زكي مبارك في القضية لأن لطه حسين آراؤه المضادة أيضاً، لكن الذي يهمنا في هذا المقام هو ما يمكن أن تفضي إليه هذه المعركة من قيمة معرفية قد تتحول إلى مشروع ثقافي، وأن لا تبقى محصورة في إطار الدفاع عن الأنموذج عبر طرح موقف الذات بوصفه الموقف الصحيح والإيجابي، وتقديم موقف الآخر على أنه الموقف السلبي والخاطئ.

معركته مع أحمد أمين

لا تقلّ معركة زكي مبارك مع أحمد أمين أهمية وخطورة عن معركته السابقة مع طه حسين، إذ إن أحمد أمين يعدّ من أبرز كتاب عصر النهضة وكان أكاديميا مبرّزا وصاحب كتب شهيرة رفدت عصر النهضة العربية من مقوماتها، لذا كان لا بدّ وأن يحتكّ مع زكي مبارك في سياق البحث عن موقع أول وتميز في المشهد الأدبي والثقافي النهضوي، الذي كان محط صراع ونظر واهتمام كل المشتغلين في حقل المعرفة الأدبية والثقافية في مصر خاصة حيث كانت تتسيّد المشهد في ذلك الوقت.

كان لا بد أن يحتك أحمد أمين مع زكي مبارك في سياق البحث عن موقع أول وتميز في المشهد الأدبي والثقافي النهضوي

وتبدأ المعركة الأدبية من خط شروع واحد كما حدث مع طه حسين وهو خط الصداقة والوئام والمحبة بين الطرفين، ثم ما تلبث أن تأخذ وضعا آخر ومجالا آخر ينتهي إلى معركة أدبية وثقافية وشخصية لا تقف عند حد.

لقد أشار زكي مبارك إلى صداقته مع أحمد أمين في سياق مقالاته التي هجم فيها على أحمد أمين في مجلة (الرسالة) الشهيرة، والتي بلغت في مجملها اثنتين وعشرين مقالة جعل عنوانها "جناية أحمد أمين على الأدب العربي" ابتدأت في ١٢ . ٦ . ١٩٣٩ وانتهت في ١٣ . ١١ . ١٩٣٩.

ويتقدّم الرأي الإيجابي الذي يبدو على قدر كبير من الإنصاف والعلمية والحكمة حين يذهب زكي مبارك إلى وصف أحمد أمين بالصديق أولا، ووصف مؤلفاته بالجيدة، ووضعه في قائمة كبار الباحثين في العصر الحديث الذي هو التطور لعصر النهضة، فيقول: "لصديقنا الأستاذ أحمد أمين مؤلفات جيدة، قامت على أساس المنطق والعقل، وهو من كبار الباحثين في العصر الحديث" (١٥).

ويعزز ذلك برأي آخر يدخل في السياق ذاته مؤكدا قيمة أحمد أمين البحثية والعلمية بقوله: (أحمد أمين باحث كبير بلا جدال) (١٦)، إذ إن الألفاظ المكونة لهذا الرأي التي يمكن تقسيمها على النحو الآتي "باحث / كبير / بلا جدال" عبر ثلاث صفات متلاحقة ومتجانسة، تضعه في موقع متميز لا غبار عليه أبدا.

ولا شك في أن هذا الرأي يعبّر عن رؤية في منتهى الإيجابية لشخصية أحمد أمين، وربما من يسمع هذا الرأي لزكي مبارك فيه لا يمكنه أن يتوقّع ما سيأتي من آراء تناقض تماما هذا الرأي وتقف في الضد منه.

ثم تنطلق بدايات المعركة الأدبية من

نقطة التنبيه على الأغلاط والحرص على صحة القضايا المعرفية وقيمتها بالنسبة لجيل الشباب من الطلبة والدارسين، فيشرع زكي مبارك في وصف الأخطاء التي وقع فيها أحمد أمين وينبه عليها قائلا: "فهل كان الغرض من هذه المقالات إيذاء الأستاذ أحمد أمين حتى نعيد القول فيما قاله الدكتور عزام، إن الغرض هو التنبيه على أغلاط الأستاذ أحمد أمين حتى لا يفتن بها من يثقون بكتابته العلمية من طلبة الآداب في مختلف المعاهد العالية" (١٧).

إذ يحيل القضية على مستوى علمي ومعرفي ولا علاقة له بالجانب الشخصي الذي يؤدي إلى الإيذاء بعيدا عن الروح والجانب العلمي في عرض الأمور والقضايا ومناقشتها، على النحو الذي يفصل بين الجانب الشخصي والجانب العلمي.

لا تخلو مساجلته لأحمد أمين من سخرية تميّز بها زكي مبارك يهدف منها كما يبدو إلى الحطّ من قيمة الرجل على أية حال، ويحاول بأسلوبه هذا أن يغضّ من المكانة التي يتمتّع بها أحمد أمين في معقله العلمي كلية الآداب، فيقول: "إن أحمد أمين ليس من النكرات حتى تتركه يتحذلق كيف شاء، إن أحمد أمين أستاذ بكلية الآداب، وكلية الآداب من أكبر معاهدنا العالية. وما يصدر عن أساتذتها الأفاضل قد يتلقاه أكثر الناشئين بالقبول. إن كان هجومي عليه يعطيه فرصة جديدة من فرص الشهرة فلا بأس، فهو صديق عزيز، والتنويه بشأنه من أوجب الفروض." (١٨).

وهذا الأسلوب من الأساليب المتبعة كثيرا في المعارك الأدبية التي تقتضي أحيانا قدرا من التلوين الأسلوبي في سبيل بعض حيوية أسلوبية في السجال، وكسب مزيد من الجمهور القارئ الذي يتابع المعركة.

ثم ينقل أنموذج السجال من المستوى الشخصي العلمي والمعرفي إلى المستوى المتعلّق بالرأي العام القارئ والدارس، إذ يبرر هجومه وانتقاده وتحليله وكشفه للأغلاط التي سقط فيها أحمد أمين وهو يؤرّخ للأدب العربي، بأنها عمل

لا تخلو مساجلته لأحد أمين من سخرية تميز بها زكي مبارك يهدف منها كما يبدو إلى الحط من قيمة الرجل

طبيعي وضروري وفي صالح الأدب العربي والثقافة العربية، كما أنه ينقذ الجيل الجديد من مغبة الإيمان بما يطرحه ويسعى إلى تكريسه بوصفه مصدرا معرفيا لا يرقى إليه الشك.

ويشفع رأيه هذا بالقسم الذي يجعله مضطرّا لممارسة هذا الزيف والغلط لتنوير الأجيال الدارسة والمتعلمة، فيقول دفاعا عن نفسه ودفاعا عن المعرفة: "وأقسم أني أهجم على هذا الرجل وأنا كاره لما أصنع، فأحمد أمين رجل محترم، وقد وصل بكفاحه إلى منزلة عالية في الحياة الأدبية، وأنا قد ضيّعت جميع أصدقائي بفضل جرائر النقد الأدبي، وكنت أحب أن أداوي قلمي، لأنجو من الدسائس التي تعترضني في جميع الميادين، ولكن كيف أسامح رجلا يحاول أن يلطّخ ماضينا الأدبي بالسواد، إن هذا الرجل يؤرخ الأدب بالجامعة المصرية، وهو بذلك قدير على تلوين الاتجاهات الأدبية عند شباب هذا الجيل، فتصحيح أغلاطه لا ينفعه وحده، وإنما ينفع معه ألوفا من الشبان الذين يدرسون في كلية الآداب في مصر ومن أقطار الشرق" (١٩).

فقد نقل السجال من حدود النقاش على فكرة أو قضية إلى عمل قومي وبطولي لا يمكن التهاون فيه والسكوت عليه، على النحو الذي يدخل في نطاق مشروع ثقافي يصبّ في قلب فكرة النهضة ويدعم توجهاتها العلمية التنويرية.

وهو بذلك يفصل بين العلاقة الشخصية والعلاقة العلمية التي تقتضي منه أن لا يساوم حين يتعلّق الأمر ـ كما يرى ـ بتشويه التاريخ الأدبي العربي، الذي قد يوهم الكثير من الدارسين بصحته وأخذه على علاّته مما يوجب التنويه والتذكير وكشف العيوب.

وهو ما ذهب إليه بقوله في السياق ذاته ما يوجب التصدّي والإيقاف: "وكان من السهل أن نترك أحمد أمين يقول ما يشاء لو كان من عامة الأدباء، ولكنه اليوم رجل مسؤول لأنه من أساتذة الأدب بالجامعة المصرية، ولأغلاطه سناد من تلك الأستاذية، فهو يقدر على زعزعة الثقة في أنفس طلبة الجامعة حين يريد، وذلك خطر لا نسكت عليه رعاية لما بيننا وبينه من أواصر الوداد" (٢٠).

ينتقل زكي مبارك بعد ذلك إلى تحليل آليات العمل التي يشتغل عليها أحمد أمين، بالشكل الذي يبعده كثيرا عن حقل الدراسات الأدبية والثقافية والفكرية، فأحمد أمين عنده "لا يجيد إلا حين يشغل وقته بتلخيص المذاهب الفقهية والكلامية" (٢١)، لذا فهو ملخّص وجمّاع خارج دائرة الابتكار والإبداع إذ هو "لم يستطع مرة واحدة أن يكون من المبتكرين في الدراسات الفقهية والكلامية" (٢٢)، بحيث لا يحق له أن يحشر نفسه في دائرة التصدّي للأفكار الكبرى التي ناقشها في بعض طروحاته.

يذهب أيضا إلى مناقشة قضية مهمة وخطيرة تتعلّق بوظيفة الأدب وأدبيته وعلاقتها بالجانب الأخلاقي، وهي من القضايا المهمة التي شغلت الدرس النهضوي التنويري كثيرا في هذه الحقبة، إذ إن الجانب الأخلاقي منفصل عن الجانب الأدبي لأن الأدب موضوع جمالي تخييلي لا علاقة له بالواقع الحياتي، ويبدو أن أحمد أمين ـ فيما يرى زكي مبارك ـ يخلط بين الجانبين اللذين يتعارضان مع بعضهما البعض، فيسعى مبارك إلى تنبيهه إلى ما يراها هو بدهية من بدهيات الرؤية النقدية الطليعية والنهضوية للمهمة التي ينطوي عليها الأدب خارج السياق الواقعي الاجتماعي.

فيتصدّى لهذه المسألة في طرح سجالي جريء لا يخلو من جرأة هي من أهم سمات الحوار السجالي، الذي تمتع به زكي مبارك في كل معاركه الأدبية التي خاضها بروح قتالية وعلمية عالية، فيقول: "إن احمد أمين لم يفطن إلى بديهة من بديهات الفن الأدبي، وهي أن غاية الفن الأصيلة هي الصدق في وصف ما ترى العيون وتحسّ القلوب وما تدرك العقول، وليس من الحتم أن يكون الأدب والفن جنديين في جيش الأخلاق، فبعض أشعار ديك الجن أرفع قيمة من بعض ما كتب ابن مسكويه والغزالي، أرفع من الوجهة الأدبية والفنية، وإن كانت أضعف من الوجهة الدينية والخلقية" (٢٣).

وبذلك فإنه يحقق في معركته الأدبية مع أحمد أمين الكثير من المزايا التي يعود في قسم منها على قضايا شخصية لا علاقة لها بالسجال الأدبي الفني والعلمي والمعرفي، ويحقق في القسم الآخر التنبيه على قضايا هي في صلب العملية الأدبية والمعرفية والثقافية في عصر النهضة، التي يمكن أن تجعل من هذه المعركة الأدبية ذات صلة بمشروع ثقافي تنويري يقع في صلب عملية التنوير التي قادتها النهضة العربية في هذا العصر.

معركته مع العقاد

أما معركته مع عباس محمود العقاد فلا تختلف في جوهرها عن معركتيه السابقتين مع طه حسين وأحمد أمين، بالرغم من أنها حملت لونا آخر بحكم طبيعة العلاقة المختلفة من جهة وطبيعة العقاد نفسه من جهة أخرى.

وقد وصف بعض ممن تحدّثوا عن هذه المعركة الأدبية بين الرجلين أنها اتسمت بالهدوء بعض الشيء، إذ "دارت عدة معارك بين زكي مبارك والعقاد، ولكنها كانت في جملتها هادئة تتسم بالرقة واللطف" (٢٤).

إلا أن الدخول في جوهر هذه المعركة وما دار بينهما من سجال يكشف أن هذا الهدوء وهذه الرقة وهذا اللطف لم يكن هو عنوان هذا السجال على طول الخط، بل تخلل ذلك الكثير من الهجوم السافر والسخرية الكبيرة التي سلّطها زكي مبارك على العقاد.

ويبدأ زكي مبارك سجل معركته الأدبية مع العقاد بفصل شخصية العقاد على قسمين، شخصية الكاتب السياسي وشخصية الكاتب الأدبي، وعلى الرغم مما يبدو على هذا الفصل من حسن نيّة إلا أنه ينطوي على نقد لاذع في عدم استقامة الشخصية من الناحية الأخلاقية، التي يجب في الأحوال كلها أن تتمتّع بأسلوب واحد في الحياة والرؤية والكتابة والتفكير وعلى المستويات كافة.

فزكي مبارك يرى أن "العقاد في الكتابة والنقد شخصان مختلفان كل الاختلاف.. فالعقاد الكاتب السياسي يرمي ويرمي، ويظلم في كل وقت، فهو من أبناء السماء عند قوم، ومن أبناء الرضا عند آخرين. أما العقاد الكاتب الأدبي فهو من الطبقة الأولى بشهادة الجميع. والعقاد الناقد لا ينحرف عن القصد إلا في حال الحكم على من يعاديه من المعاصرين.. أما حكمه على المفكرين الذين بعد عهدهم في التاريخ فهو في غاية من العدل والسداد وقد يصل به الرفق إلى المبالغة في إظهار المحاسن وإخفاء العيوب" (٢٥).

إذ كيف يمكن أن تستقيم شخصية متكاملة تنطوي على قدر كبير من الأهمية الأدبية والثقافية والسياسية، فتكون في السياسة "يرمي ويرمي / يظلم في كل وقت" ويفرّق بين شخص وشخص وحالة وحالة على أساس غير حقيقي وغير علمي، وفي الوقت نفسه يكون عادلا وسديدا في النقد، والسياسة في جوهرها لا تبتعد كثيرا عن الرؤية النقدية في مستوى معين من مستوياتها واشتغالاتها، لا بدّ أن الأمر يتعلّق بالحطّ من نزاهة العقاد والتقليل من قيمته حتى في الجانب الأدبي والنقدي.

يبدأ مبارك سجل معركته الأدبية مع العقاد بفصل شخصية العقاد على قسمين: شخصية الكاتب السياسي وشخصية الكاتب الأدبي

ثم لا يلبث زكي مبارك أن يكشّر عن أنياب النقد اللاذع الذي يخرجه من دائرة الهدوء والرقة واللطف، حين يتعرّض العقاد لأهم ما لدى زكي مبارك وهو أسلوبه وإنتاجه العلمي والبحثي، فيردّ عليه في قدر كبير من التهكم والسخرية بحيث يوضّح الفارق العلمي بينه وبين العقاد بشهادة منجزه العلمي.

يعرض زكي مبارك لهذه القضية المركزية والجوهرية في معركته مع العقاد على النحو الآتي: "يقول الأستاذ العقاد إن الدكتور زكي مبارك أقل الكتاب شخصية في حياته الكتابية، وإن أسلوبه الكتابي معروض لتوقيع من يشاء، وهذا كلام لا يقوله العقاد إلا لينفس عما في صدره من الغيظ، وإلا فمن الذي يستطيع أن يضع توقيعه على كتاب (النثر الفني) أو كتاب (التصوف الإسلامي) أو كتاب (ذكريات باريس) إلى آخر المؤلفات التي جاوزت الثلاثين. لو عاش الأستاذ عمرا أطول من عمر نوح لما استطاع أن يؤلف كتابا مثل كتاب (النثر الفني)، ولو منحته المقادير نعمة البقاء الأبدي لعجز عن تأليف كتاب مثل (التصوف الإسلامي)، وهو يعرف أن هذا التحدّي حق ويقين" (٢٦).

فينتقل السجال إلى التحدّي والموازنة العلمية بين نتاجه الذي مثّله بجملة من كتبه ونتاج العقاد الذي يراه يقصر كثيرا عما أنتجه هو، ويذهب به إلى المبالغة في الوصف والتقدير من قبيل (لو عاش الأستاذ عمرا أطول من عمر نوح...) أو (لو منحته المقادير نعمة البقاء الأبدي...)، منتهيا إلى التحدي الصريح الذي يرى أن العقاد يدرك صحته وحقيقته وهو عاجز عن الدخول في هذا التحدي.

ثم يستأنف هجومه على العقاد من خلال قضية ظلّ العقاد يعاني من نقص تجاهها وهي الشهادة الجامعية،

التي شكّلت له بالرغم من كل مكانته الأدبية عقدة مريرة طالما أرّقته بإزاء كل مجايليه من أصحاب الشهادات وأساتذة الجامعات، ويستغلّها زكي مبارك في معركته الأدبية بوصفها سلاحا مؤثّرا على العقاد في هذا المجال.

إذ يغمز من قناة العقاد بوصفه لا يحمل شهادة جامعية من مركز علمي تنويري هو السوربون بقوله: "والعقاد الظريف يقول إنـي حضـرت جامعة من جامعات في البلاد الفرنسية، فهل يجهل الأستاذ العقاد أني تخرجت في السوربون وأني أملك اللقب الذي يملكه الدكتور منصور فهمي والدكتور طه حسين؟ وما الذي منع الأستاذ العقاد من التخرج في السوربون، إذا كان من أصحاب العزائم والمواهب؟ السوربون باقية، فحاول الانتساب إليها يا حضرة المفضال إن أردت. فقد تصير دكتورا مثلي بعد حين، وقد تصير دكاترة كما صرت أنا، ولن تستطيع" (٢٧).

ويتضمّن تعليقه السجالي هنا سبيلين متضادين، الأول إن زكي مبارك ليس دكتورا واحدا بل هو مجموعة دكاترة في إعلاء لذاته على نحو غير مسبوق تقريبا، والثاني حسم عدم إمكانية العقاد أن يصير كما صار هو، في محاولة لتعجيز العقاد على الصعيد الأكاديمي ومضاعفة حسّ العقدة عنده في هذا المجال.

وفي سياق آخر ينزع عن العقاد أية صفة بحثية أو علمية أو أكاديمية أو إبداعية حينما يقصر جهده على الترجمة فقط، في مقابل وصف جهده الشخصي بالإبداع والتأكيد على الفرق الشاسع بين الأمرين.

يقول في هذا الصدد وبكلام لا يخلو من قسوة قد تكون أكثر مما يجب ضمن نطاق الموضوع الخاضع للسجال: "إن في نفسي كنوزا لا تخطر على بال الأستاذ العقاد، العقاد الذي لا يصلح لشيء إلا إذا استأنس بما يقول الباحثون هنا أو هناك. العقاد مترجم وأنا مبدع، والفرق بعيد بين الترجمة والإبداع" (٢٨).

إذ إن قوله بأن العقاد لا يصلح لشيء إلا التقليد ربما أمر يتجاوز حدود المناقشة العلمية والسجال المعرفي الهادئ، ويدخل في باب التشهير والحطّ من القيمة والطعن في الشخصية خارج سياقات الحوار والنقاش العلمي المسؤول.

وينتهي إلى نوع من السجال الشخصي الذي يدخل في إطار التعرية الأخلاقية للشخصية بعيدا عن شؤون المعرفة والأدب، في تعريض واضح لصفة النفاق التي رمى بها مبارك غريمه العقاد واضعا نفسه في موقع الحرية والعقاد في موقع الانسياق وراء المصالح الشخصية التي تجعله يتخلّى عن شخصيته.

يخاطب زكي مبارك العقاد بلهجة قاسية تضعه في موقف لا يحسد عليه قائلا: "لك أن تشتمني يا عقاد كيف تريد، فالعاقبة معروفة لأنك لم تشتم غير أكابر الرجال، وذلك هو سرّ قوّتك يا عقاد، وأنا أنتظر أن تصنع معي كما صنعت مع الدكتور محمد حسين هيكل، فقد قدحته وهو كاتب، ومدحته وهو وزير، وسأصير وزيرا لتمدحني بعد أن هجوتني يا كاتب الشرق. سأصير وزيرا إن استطعت التحرر من سلطان قلمي، ولن أستطيع، لأن قلمي سلطان لا يعلوه سلطان" (٢٩).

لا شك في أن لهجة زكي مبارك السجالية تكاد تكون متقاربة وهو يتوجه إلى كل غرمائه، طه حسين وأحمد أمين والعقاد، على الرغم من الفروق الجوهرية بين شخصية كل واحد منهم، إلا أن الاستنتاج الذي يمكن أن يخرج به القارئ لهذا السجال الذي كوّن واحدة من أشهر المعارك الأدبية في عصر النهضة، هو أن الغرض الشخصي يتفوّق في أحيان كثيرة على الشأن العلمي والمعرفي والأدبي الخاص، ذلك أن معظم عناصر المضمون السجالي كان يتحرك على النزعة الشخصية الذاتية أكثر من تحركه على النزعة العلمية ذات الصفة الموضوعية، وكانت تختلط النزعتان في سياق واحد في الكثير من الأحيان.

إلا أنه بالرغم من كل ذلك فقد تمكنت هذه المعارك الأدبية بما انطوت عليه من سجالات ومناقشات وحوارات أن ترفد عصر النهضة بطاقة ثرية، أضفت على المناخ الأدبي والثقافي حسّا جديدا خصبا صار فيما بعد علامة مهمة من علاماته.

*كاتبة من العراق

(١) جناية أحمد أمين على الأدب العربي، د. زكي مبارك، المكتبة العصرية، بيروت: ٠٣.

(٢) زكي مبارك، أنور الجندي، الدار القومية للطباعة والنشر، د. ت: ٦٢١.

(٣) زكي مبارك: ٠٣١.

(٤) نفسه

(٥) نفسه

(٦) زكي مبارك، ٠٣١ ـ ١٣١.

(٧) صفحات مجهولة في حياة زكي مبارك، محمد محمود رضوان، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، د. ت: ٥٣١.

(٨) صفحات مجهولة: ٥٣١ ـ ٦٣١.

(٩) زكي مبارك: ٢٣١ ـ ٣٣١.

(٠١) نفسه: ٦٣١.

(١١) نفسه: ٧٣١.

(٢١) نفسه: ٨٣١.

(٣١) نفسه: ٨٣١.

(٤١) زكي مبارك سيرته الأدبية والعلمية، د. نعمة رحيم العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٠٩٩١: ٣٠٣.

(٥١) جناية أحمد أمين على الأدب العربي: ٣٩.

(٦١) نفسه: ٢٣

(٧١) نفسه.

(٨١) نفسه: ٣٣.

(٩١) نفسه: ٤٠١ ـ ٥٠١.

(٠٢) نفسه: ٧٩.

(١٢) نفسه.

(٢٢) نفسه.

(٣٢) جناية أحمد أمين على الأدب العربي: ٦١١.

(٤٢) زكي مبارك سيرته الأدبية والنقدية: ٣١٢.

(٥٢) زكي مبارك: ٥٥١.

(٦٢) صفحات مجهولة: ٥٤١.

(٧٢) نفسه: ٥٤١ ـ ٦٤١.

(٨٢) نفسه: ٧٤١.

(٩٢) نفسه: ٨٤١.



مرقد عنزة



في زيارة سريعة إلى بيروت جمعتنا باصدقاء وأحبة، قادتنا الطريق ليلا إلى منطقة شملان الجبلية، حيث المدينة تبدو في الأسفل، كل شيء تحت كما عبر الصديق المؤرخ اللبناني المعروف محمد مخزوم الذي استضافني في رحلة مرت كما السحاب من لطافتها وطيب مجالس أهلها.

في جلساتنا كان محمد مشغولا بمعاركه دائما، وكانت زوجته السيد صفاء - وهي من بيت المرعبي، من ناحية عكار في الشمال- تهدئ من حزم ذاك المخزومي الذي يفاخر بانتمائه لقبيلة بني مخزوم العربية الأصيلة.

حين وصلت سألوني ما الكتاب الذي سألت عنه وتقول انه متشور في طرابلس، اجبت هو كتاب" الخزانة الشرقية لحبيب الزيات"، وهو من منشورات دار السائح، لم يمض وقت قصير حتى فاجأتني صفاء بان الكتاب بعد اربع ساعات سيحضر في البريد المنقول عبر السرفيس، وبهذا نجح الاثنان في بيتهم "بيت الصفا" ان يبددا احلام الذهاب إلى طرابلس برغم ان الدكتور محمد كان يحب ان نذهب للشمال.

انقضى ليل طويل في شملان بتاريخ ٢٠٠٧/٧/٤، كان الحديث متواصلاً عن المؤرخين والزملاء والاساتذه الكبار، تذكر محمد مخزوم الاستاذ نقولا زيادة بحنين كبير جعل الدمعة تظهر في عينيه، ثم قال: "صدق ماني متخيل انو نقولا مات او غاب". ربما يكون المخزومي الطيب على حق، فقد رافقه حتى الوفاة وقال في وصف الوفاة:" فجأة ذبل ومات" كأنه اشبه بحلم قادنا إلى يقظة مفزعة.

لا لشيء يتذكر محمد مخزوم وزوجته سيدة الاعمال صفاء المؤرخ نقولا زيادة إلا لانهما تعودا الحب... فصفاء تصر على انها اختطفت محمد يوم كان مدرسا وكانت هي طالبه عنده، واما اولادهما فانا رأيت منهم الكبير حسن وهو غاية في الذكاء والسجية الطيبة. لا يبدو حسن مطمئنا في الغالب لما يحدث او ما هو قادم لكنه مغرم بالتفاصيل التي ربما أخرته في المضي باتمام رسالته للدكتوراة في جامعة فرنسية.

انبلج الفجر وفاحت رائحة الشجر مبكرا إذ أنني صحوت كأي بدوي، ادهشني الجبل يعلو كل فضاء المدينة، تسربت إلى مكتب محمد وجدت كتاب ابن عساكر وقد طبع من جديد في ٨٠ جزءاً وهناك الكثير ما تحتضنه تحفة البيت وهي خزانه الكتب.

اتصلنا بكل الاصدقاء الدكتور انطوان سيف وهو صديق لي، اكتشفت انه تلميذ لمحمد مخزوم، ثم بالطاهر لبيب ثم بالاب الدكتور جورج مسوح. كانت زيارة سريع اتضح لي فيها عمق الوفاء لدى اللبنانيين الكبار دون غيرهم، فانت مواطن في بيت أي مضيف دون حرج او سؤال.

قادنا محمد مخزوم مرارا في الجبل واشار لي عن بيت المؤرخ فيليب حتي في شملان وكذلك المدرسة الانجليزية التي تعتبر مركزا متقدما لتدريب رجال الاستخبارات البريطانية في الشرق الأوسط. وأما الطاهر لبيب فوضعني على مقربة من المنزل الذي سكنه يوسف الخال وادونيس وتلا لي قصة اختلافهما على اقتسام ادوار المنزل الذي انتجا فيه مجلة شعر فيما بعد.

تنحدر من شملان إلى مفرق قرية عيتات وهي قرية درزية ويجانبها قرية كيوان وهي قرية شيعية وشملان قرية مارونية. تنوع كبير في مساحة صغيرة. كان سؤالي من اين جاء المخازمة - نسبة إلى محمد مخزوم - إلى هناك؟ فاجابوني بعد مضي وقت: إن كثيراً من اهل بلدة الخيام من الجنوب نزحوا على شملان وغيرها ثم بعد التحرير عادوا، فبقي محمد مخزوم جنوبي القلب إلى قمة جبل شملان. جنوبي بكل ما في الجنوب من جنون وطيبة وحب وتطهر ظهر لي هذه المرة عن قرب، وبعد ان عدت اكتشف كم كان رضوان السيد صائبا في الإلحاح علي بأن لا اغضب محمد مخزوم، وحين سألته لماذا؟ فأجاب لأن محمد مفرط بالحب ولا يعرف الكراهية، وبالغ الطيبة.

قيمة كبيرة يطرحها اللبنانيون معا، فرغم اختلافهم الكبير سياسيا، إلا انهم رسل حياة وحب وتسامح وشواهد كبيرة على ايجابية التنوع، لاجل ذلك تمنيت لو كان لي مرقد عنزة بجوار الطيب د. محمد مخزوم وأهله الطيبين.

---

* كاتب وباحث اردني
mohannad974@yahoo.com

بيت المسافر

طالب همّاش *

المساءاتُ بيتُ المسافر
حينَ يحنُّ إلى أهلهِ الغائبينْ.

والمساءاتُ غيمٌ كثيفٌ
يذوّبُ دمعاتَهُ في جرارِ الأنينْ.

***

المساءاتُ صمتُ وجوهِ النساءِ اللواتي
بكينَ على عتباتِ البيوتْ..
ــ شاخصاتٍ إلى أفقٍ من سكوتْ
أعيناً أغمضَ الموتُ أجفانها
المتعبهْ !
فإذا ذبلت زهرةُ الشمسِ خلف
المغاربِ
أطبقنَ أجفانهنّ على نغمِ الحزنِ
يمتدُّ بينَ القلوبِ كصوتِ صموتْ..
وإذا هبّتِ الريحُ في الليلةِ الناعبهْ..
غبنَ، لم يبقَ منهنّ غيرُ تماثيلَ مشبوحةٍ
وظلالٍ تموتْ !
فالعيونُ الحزينةُ
تشخصُ في ظلمةِ الموتِ
سائلةً أوجه الغائبينْ
بعد ليلِ الأسى أن تبينْ !
والمساءاتُ مأوى الغريب
إذا أطفلتْ روحه بالحنينْ

***

فامنحيني مراثيكِ في الليلِ
يا أمّيَ الراهبهْ !
دثّريني بشلالِ شعركِ
عند الهجوعْ !
لأسهو قليلاً عن الموتِ تحت السواد
الحميمْ
فغدائرُ شعركِ في الليل عزالُ غيمْ
دثّريني لأسكرَ نفسي برائحةِ
الحزنِ
حينَ تغنّينَ عند المغيبِ أساكِ
الطويلَ
على حسرةٍ ذاهبهْ !

***

فالمساءاتُ منأى الذين يموتونَ
قبلَ الأوانْ !
والمساءاتُ مأوى الذين يعيشونَ أغربةً،
(فاقدينَ الأمانْ)
.. شوقُنا للبكاءِ على من نحبّ،
انتحابةُ أرواحنا المستباحةِ
في لحظاتِ الأسى والكآبهْ !
ومن القلبِ يصعدُ صوتُ العذاباتِ
يشكو عذابهْ..
وعلى الصدرِ يغفو الحنانْ،
فالمساءاتُ كهفُ المسافر
حينَ يحنُّ إلى صوتهِ في الكمانْ.

*شاعر من سورية

البتراء...

شعر: محجوب العياري *

من عمَّانَ إلى البتراء...
كانَ الباصُ يُغنّي
كانتِ سيدةٌ من بيروتَ تُرقّص نهديْها
كانَ صديقي الشاعرُ مأخوذًا بعذوبة نيسانَ وعينيْ
فاتنة من طبريّا.
أفكارٌ تعبرُ ذاكرتي، والباصُ الأزرقُ يوغلُ في الصّحراء
جنوبا:
منذُ ثلاثةِ أعوامٍ رحلتْ سلمى...
كانَ مطيرًا ذاكَ اليومَ، ومنطفئا.
أخرسَ كنتُ، وكفّي خذلتْني:
كيف تركتُ يديْها، ووقفتُ أتابعُها تنأى تحتَ الهطلِ...
ثلاثةُ أعوامٍ، لم أسألني عن وجهتِها ذاكَ اليومَ،
ولا،
لا أعرفُ حتّى الساعةَ هل أنصفها الهطلُ فصارت أمّاً؟
– ألها أطفال؟
بنتٌ مثلاً؟ أمْ ولدان؟
– ويداها؟
– هل ما زال الدفءُ الأزرقُ ينبعُ من كفّيها؟
– وجديلتها الصهباءُ، وذاكَ الشالُ المزهرُ؟
– هل ما زالتْ تُرخي ذاكَ الشالَ المزهرَ وهي تُرقّصُ
طفلتها؟..

من عمّانَ إلى البتراءِ تخطّى الباصُ الأزرقُ أوديةً
وجبالا،
مرّ ببادية سوداءَ حجارتُها،
بمضاربِ بدوٍ ومفاوزَ لا يعرفها غيرُ الضبِّ، وما لا
أدري...
حين أفقتُ على أصوات رفاقي، كانَ الباص توقّفَ،
والبيروتيّةُ كانتْ قد سحبتْ نهديْها...
سرنا تحت الشمس...
إلى أن سطعت شمسٌ أخرى:
شمسٌ تسطع من أعماقِ الصّخر، فتنشأُ لغةٌ أُخرى:
لغةُ وردٍ، أو كالورد تدَفقُ مثل الماء على ألسنة الصّخر،
وتشدو...
لغةٌ لا يفقهها غيرُ العارفِ بالأسرار الأولى:
سرِّ السّيق، وسرِّ الخزنةِ، سرِّ المدرجِ، سرِّ المذبح،
سرِّ ضريحك يا هارونُ...
أعِرْني لغةً يا هارونُ لأجْلُوَ هذا المُلغزَ،
كُنْ لي سنداً، أنتَ العارفُ بالأسرارِ، وقدْ آزرتَ قديماً
موسى.
....
لم تُسعفْني لُغتي،
عند المذبحِ، في البتراء، عقرتُ لساني.
قلتُ ضلالُ لُغتي، والحكمةُ قولُ البتراء...

---

* شاعر من تونس

ayarimahjoub@yahoo.fr
www.ayarimahjoub.com



أغانٍ لتراب الطفولة

الطيب طهوري *

وها إنني..واحد..في الأزقة..أبحث
عن جسدي..
وبين الرصيف هنا..والرصيف
هناك..
تضيع خطى بلدي
ولا وقت لي..
فالطيور التي علمتني الغناء اختفتْ
والحقول التي قشرتني سنابلها..
وانتشى مرجها بعيوني اختفت هي
أيضا
ولا وقت لي..
والخطى..صاعدة
ولم يبق من كبدي..
ما يضاهي الضبابَ..ولا..
أقول:سأمضي..إلى جهتي..يعتريني
الحنين
يعفرني بالتراب
أقول:سأركض أكثرَ
تركض خلفي العيونُ
وتتبعني..جثتي..
ولا وقت لي..
أشد إلى الأرض كفي..
وأحفر لي..حفرة..واحدة

أقول: لعل التراب يعيد إلى الجبال
التي لم أخنها..
الروابي التي جففت دمعتيّ..
لعل
ويرجع تلك السهول التي وسدتني
مداها
ويبدع لي لغتي
ولكنها..وحدتي في الخرائط..
تتبعني..
وتتبعني..جثتي..
أقول:لعل السحابَ (...)..
أقول:سأمضي..كما الآخرين
ولكنها..وحدتي..هاهناك/هنا...
والذي مر بي..
ورمى في طريقي سلاسلهُ..
وغبار أزقة أيامه..
مر بي.. من زمانٍ..
كان مد السواحل/شاغلني غيمهُ..
وحنين المواجع في شفتيه..
وأشياءه..في السؤال
ثم مال إلى الزرقة الأبدية..
صيفا..مضى..
ترك الأرض غافيةً..
والبحار مؤججة..بالصدى
والذي مر بي صوته..مستغيثا
بكفي..
ومد حصار المساء..هنا..
أوقف الخطو ثانيةً..
والشوارع..سيجها بالعيون الغريبة
ثم انتهى..جهة..

هو أيضا..مضى..
والذي لم يجد عشبه..هاهناكَ..
ولم تأت بعد حدائقهُ..
ونداهْ..
والذي..جرني..لهواهْ..
كان أيضا..مضى..!!
ولا وقت لي..
كلهم قد مضوا..
كلهن مضينَ..
ولم يبق غيري..هنا..في المكانْ..
النوارس من تعب البحر في..
تتناثر غربتها..
والقطا بالرحيل..يدثرني..
والصبايا اللواتي انتظرت
سواعدهنّ..
وقلت:لعليَ بدءا أرمّ بهنّ عظامي..
وأفتح منهنّ إحدى جهاتي..
انكسرن على باب قلبي..
أمامي..
ورحن بعيدا..كما الآخرينَ..
كما الأخرياتْ
والجمال التي علمتني العطشْ..
هي أيضا..مضت..في حقول الرمالْ
تركت لدمي المتخثر في..صمتهُ..
للجراح التي غمرتني..نوارسها..
هاهناك..
وللقلب أحزانهُ..
مدد الأرض في بدئه..
ورضوض السؤالْ
أيها الرمل
لا وقت لي..
لا شموس لهذي الأغاني..
هنا..جثتي..
وهناك..لساني..
أرى الأرض في جسدي..
وفي العمق وحدي..أراني..
ولا وقت لي..
والطيور التي غربت لونها..
غبش الليل في الخاصره..
صارت الآن تصطف بي.. في الحنينْ
والمباني التي هيأت قامتي..
ركضتني..بعيدا..بعيدا..هنا..
تركت بردها..
والأغانيَ صمتا..تضيعُ..
أرى..
أرى الحمأ/الماء في الرئتين..
أرى الملح في الشفتين..

وفي العمق وحدي..أراني..
يسف التراب دمي..
ويأكل دود المساءات لحمي
ولا وقت لي..
سلاما على التربة الواجفة..
سلاما عليها يشقق فيها أبي كفهُ..
سلاما عليه أبي..
وكان أبي طيبا..وفقيرًا..
له عنزتان..
وجحش صغيرٌ..
وبعض الدجاج لأمي..
آه أمي التي تعجن الطين..كانتْ
وتصنع منه القدور..الطواجين..
هذي الدمى..
والخيول الصغيرة..والعربات..
وتغني لنا.. خلف موقدها..
وتقص الذي.. كان فات
أيها البحر..
لا وقت لي..
لاغيوم لهذي الخطى..ها هناكَ..
ولا.. لم يعد جسدي من صداهُ..
وأمي تواصل رحلتها الباقية..
سلاما عليها..
سلاما عليه أبي..
حين كان إذا حل صيف القرى..
ومشى الظل.. في الشجره..
يكتري ناقة..للطريق..
ويأخذنا في اتجاه التلول..
وكنا نحط الرحال هنا..أو هناك..
ونبني لنا خيمة نحتمي تحتها من
غبار الهجير..
وحين يمد المساء سواحلهُ..
نستحم بأفق مداهُ..
سلاما عليه مداهُ
وكنا إذا انتصف الليل نخرج نحو
الحقول..
نوزعها..جهة..جهة..وجهات..
نقبّل بعض سنابلها بمناجلنًا..
سلاما عليها.. مناجلَنا..
ثم نأوي إلى وجع الأرض حتى
الصباح الخرير..
نرى وترا..وأغانيَ من وجل
تشتهينا..
وأشياء من ركضنا في الغدير..
سلاما..
سلاما عليه الغديرَ
وكنا إذا ما انتهى الصيفُ..

واشتد فينا الحنين إلى تربة البدء
حيث صبانا..
ومر السحاب الجميلُ..
يجيئ أبي..خلفه ناقتان..
ونلقي السلام على جرينا في
الحقول..
على المَرج حين نطارد فيه فراشاته..
وضفادعَه وصداه..سلاما..
سلاما على المرج في حدقات العيونِ..
على السهل حين تعانقه دفقات
السيول..
سلاما على البطِّ..
والنطِّ..
والعشب..والحجَره
سلاما.....................على
البقره
سلاما..سلاما

ولا وقت لي..
هنا..جثتي..
وهناك..مكاني..
أرى المرج في كبدي..
وفي العمق وحدي..أراني..
يسف التراب دمي..
ويحمل لون المدينة جسمي..
ويركضني..
سلاما..
عليه..
دمي.

***

وها إنني..واحد..في صهيل المدينة..
أعدو..
خطاي بلا جهةٍ..
والطريق التي زحفت خلف كفي..
تغربني..
في لهيب الظنونْ
أملأ الكأسَ..
ثم الكؤوسَ..
أرتلها آية..آيةً..
ثم أعدو..غريبا..وجارحْ
وها إنني..في الضغينةِ..
لا غيمَ للأرض..
لا شمسَ للبحرِ..
لا عشبَ لي..
وحيدا.. أبدد وجهي..هنا..
والوجوه التي علمتني الغواية..
غابتْ..

كما الأولونَ..
ولم يبق غيري..يجر الصدى
وها إنني واحد..في المدينةِ..
لا دفء للونِ..
لا حَرَّ للخطوِ..
لا وجه لي..
محتني الوجوهُ..
وشد الخناق عليّ الرصيفُ الذي لا
يجيبُ..
الفضاءُ / الرجاء / المساء
واحد في الجزائر..
لا حلم للرمل..
لا وقت للكفِ تحضن صمت المدى..
ولا بدءَ لي..
والمباني التي حاصرت جثتي..
تهرب الآن مني..
إلى شفتيَّ
وتتركني..
والمقاهي التي شربتني كثيرا..
كثيرا..
تمر إلى الأزرق المستطيل..
سلاما على الأزرق المستطيل.. سلاما
سلاما..عليكِ..
خديجه
وكانت خديجة تاتي إلى بئرنا..
تملأ الدلو من مائه..وترى..
تفر إلى جهة في الحقولِ..
تسابق كفي التي انتظرت وردها..
ـ سلاما على البئر في عمقه ـ
وخلف الجدار تبادلني البسماتِ..
تمدد أغصانها..
ويبدأ فصل اللعبْ
ـ سلاما على الفصل والنصل
والجمرات اللهبْ ـ
وكانت تمر أمامي..
تبدد فيّ السُّكونْ
وأركض..أركض حتى أصير غريبا..
وتنضجَ فاكهة الرب فيها..
وإذ تحتويني..
تشق على صدرها..ترتويني..
تريني العجبْ..
ـ سلاما عليه الندى في العجب ـ
وكنت ألاحقها في الحشائش بين
الصخور..
أرش على جذعها تعبي..
وبالشفتين أخون / أكونُ..
ـ سلاما على الجرح في الشفتين

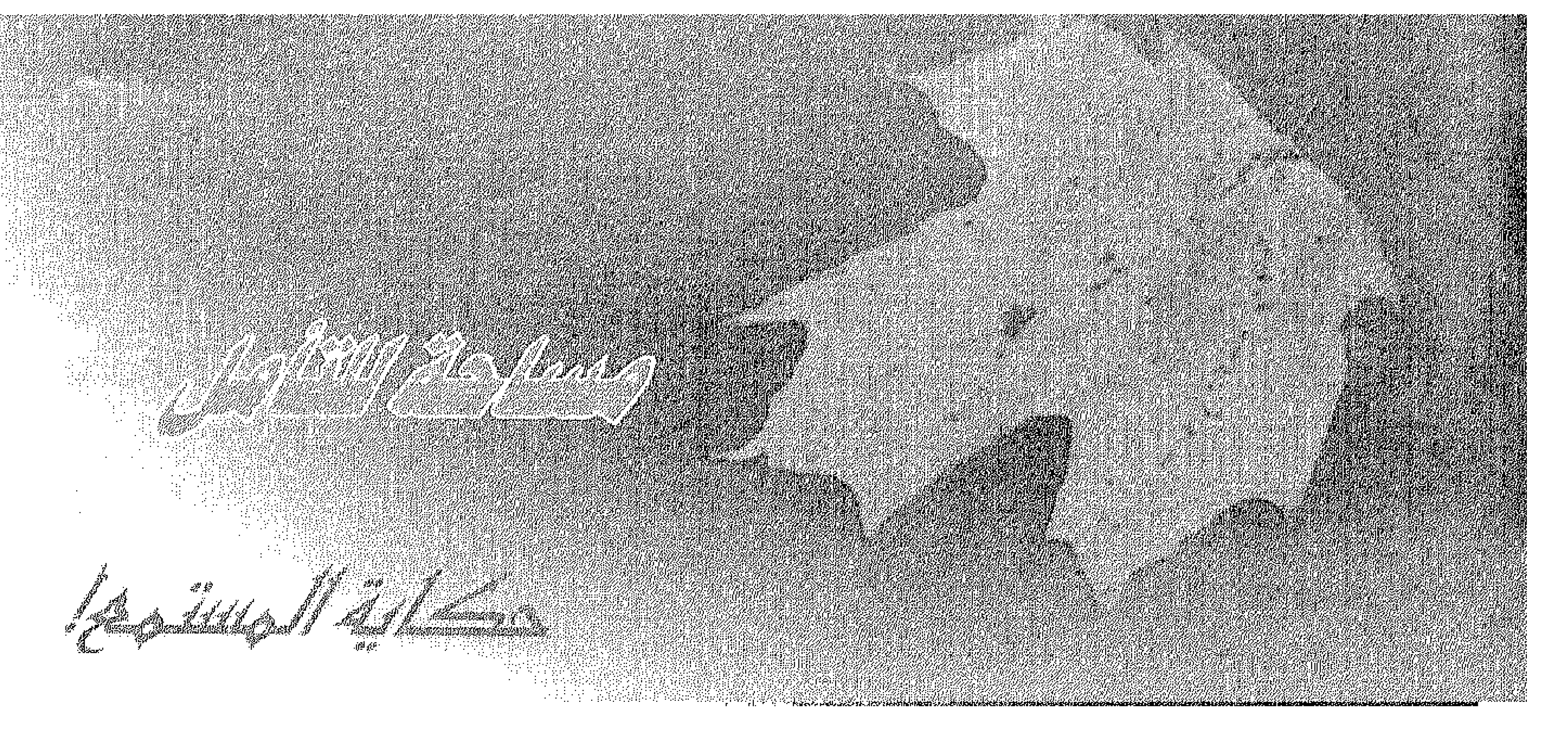
سلاما ـ
وكنت إذا اشتدت الريح في القلبِ..
وانكسرت شوكة المستحيلِ..
ونادى عظامي شذاكَ..
ركضت سريعا إليك..
وعانقت فيك بهاك الجميل..
ـ سلاما.. عليه.. بهاك..سلاما ـ
وكنت أميلُ.. على ساعديَّ تميلُ..
تواصل فيَّ سواحلها..
وأسماكها الغجريةَ..
تركضني.. في الجنون..
ـ سلاما عليه..الجنونُ..سلاما ـ
سلاما عليك خديجه..
سلاما على الحرف والكف والجلف
والفيض والبيض حين أناملك
الوترية تجمعهُ..
سلاما على المُهْر والحَصْبة المشرئبة
فيك..
علي العَلْب حين السباقِ..
سلاما على الزند والنهدَ والشهد
والفهد والنخلة الباسقة
على الجرو والدلو والسرو والنظرة
الحارقة
سلاما على الجمر والتمر والصدر
حين تعانقه البسملة
سلاما عليك..خديجه
سلاما..على المنتهين حنينا إليك..
على الأرض في ذروة الإشتهاءِ..
على العشب في شفتيكِ..
على الجسد المتهيئ فيكِ..
على البحر في موجة الإرتماءِ
سلاما عليّ / عليك إذا جئت وحدي
سنابلك الباقية
حين يجتمع المرتدُون ثيابك في
سُكرهم

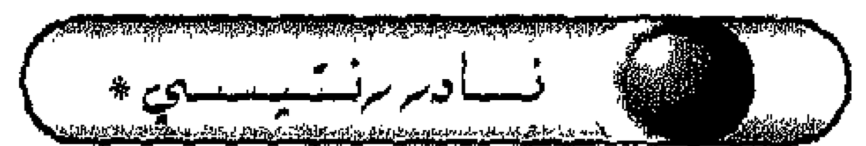
ثم يقتسمون احتمالك جزءا.. فجزءا..
وينتشرونَ
سلاما عليك البداية والمنتهى..
والرحيلَ
سلاما عليك العيونَ التي غربتني
مسافاتها..
صمتَها المستحيلَ
سلاما عليك الجراح تهيئ أيامك
الآتية
سلاما عليك الصحارى..تمد
اتساعاتها في العيون
سلاما عليك الجبال / السهول /
الجنونَ هنا..
حين ينتظر المنتمون قوائم أسمائهم
في السجونِ..
ويرتعشونَ من الصمت..
من وجع الأغنيات حنينًا إلى البدءِ
من جثة تتخبط في ظلمات السكونِ
سلاما عليك دمَ القلبِ والكفُ نازفةٌ..
عليَّ
على الأمهات يمرغن أثداءهن الثرى
والثكالى يعانقن فيك الحنينَ
سلاما عليكِ..
على الوصلِ فيك..
على الدم يعبق بالغيم في وجع
النائحات..
سلاما عليكِ إلى مطلع الفجرِ..
والسمك المتوجس في البحر خيفةَ
..أشيائه
والصبايا يراجعن أيامه في الخفاءِ
سلاما
سلاما عليَّ
على الرأس حين تحاصره القنبلة
سلاما على الجرح في قدميك تضمّده
السنبلة
سلاما عليك الندى..
حين كنا صغارا..
وكان معلمنا في الكتّاب يحفّظنا
آيهُ..
وكنت سريع المرور إلى السور
الباقية
سلاما عليه معلمًا..

حين كان يقابلني بالحنينِ..
ويفرح بي..
وكنا..إذا حل صيف القرى..
نحمل الغيم فينا..
ونمشي حفاة إلى الأمهاتِ..
نغني لهنّ الصدى (أعطيونا الحنه
سيدْنا رايحْ للجنه
أعطيونا الحم
مرْت الطالب تتْوحّم
أعطيونا ارْوينه
مرْت الطالب راهي حْنينهِ)
وكنا يقدمن أكثر مما نظنُّ..
فنفرحُ..
ثم نعود إلى بيته مترفين..
وعند الوصول يكون العشاء الجميلُ..
سلاما
سلاما عليكِ..
على سيديَ يقرأ أيته اللاحقة
على صمته حين نعرض أياتنا
سلاما عليكِ..
على الأمهاتَ اللواتي انتظرن كثيرا
مجيء مباهجنا
على الكسكسيِّ تحضره زوج سيدنا..
للعشاء..سلاما
سلاما على زوج سيدنا
سلاما عليكِ
سلاما لأميَ
سلاما على الأمهات جميعا
سلاما على سيدي في الكتّاب يحفظنا آيهُ
سلاما عليكمْ
عليكن أنتن أيضا
على الفم ينطق بالكلماتِ
على الأذن تسمع صمتي
على الطاولات / الكراسي
الورودِ..هنا..
وهناك..
سلاما..على..
جثتي
سلاما عليه الترابَ يسف دمي..
سلاما على الدود يأكل لحمي..
سلاما.. عليه..المساء
وداعا..إليكِ..
وداعا..
وداعا..
مساء!

---

*كاتب وشاعر من الجزائر





ينتهي دائما الحديث عن ثنائية ابداعية عربية إلى حوار متلحثم مفاده أن الفشل السريع، بعد نجاح وانتشار واسع، هو خاتمة ارتباط قصير مثل زواج مختل الاركان!

وشواهد الفشل السريع لا يمكن ايجازها، واختصارها في مثال أو اثنين؛ ذلك أن القارئ المثقف، بل العادي أيضا، يستطيعان ملء تسجيل كامل حول ثنائيات عربية تفككت بعد ان اشتبكت بوجدان الجماهير سنوات غالبا ما كانت تتراكم إلى عقد او اثنين، وهذا الحكم الذي يبدو مطلقا على الثنائيات في الوطن العربي، يبدو ايضا شاملا مختلف الفنون الادبية والبصرية والغنائية..

لكن محاولة قراءة أسباب المآل الحتمي إلى الفشل، بعد خلافات تأخذ غالبا منحى اعلاميا واسعا، تحتمل الضمور والتقلص إلى سبب يبدو منطقيا، أو على الاقل صالحا للاستهلال في تفسير توقع وهو أن الذهنية العربية تتصف (وهنا أيضا نتورط بالاحكام المطلقة) بالفردية، ورفض اقتسام النجاح على أول عدد زوجي.

ودليل ذلك أن الثنائيات العربية الراسخة في ذائقة القارئ العربي تفككت في ذروة النجاح الذي لم تحجبه الحوارات التلفزيونية والورقية، المتبادلة، التي تمعن في تكثير الخلافات من الخلاف حتى تأتي القطيعة الكاملة، في حالة عربية خالصة!

.. **المؤلم** أن تفرز تلك الحوارات ردّة عاطفة؛ فمن كان يصف قرينه أنه الجزء الناقص منه، يصبح بعد حين يسير جزءا نافرا، وشائها، كان لا بد من بتره في سبيل سلامة منجزه من النشاز!

تبقى كل الاسباب الاخرى موضوعية، وجديرة بالبحث والقراءة. وكل حالة لها خصوصيتها، وظروف موت تتعدد أسبابه كأعراض مرض بسيط؛ لكن ذلك لا ينفي أبدا ان ثمة سببا مشتركا يتمثل في تضخم الذات ورغبتها في ابتلاع كل ما يُفرط من سمنتها، حتى ولو كان جزءا نافرا بلا معنى!

فقبل زمن قصير هاتفت احدى الفضائيات شاعرا معروفا، لاعداد فيلم حول قصائده المغناة من قبل موسيقي ومغن معروف ايضا، بمعنى أنهما ثنائي مستمر، ايجابي، مستمر إلى اليوم. إلا ان الشاعر رفض فكرة الربط، فيما المستمع العربي ظل لعقود ثلاثة يظن أنه الضلع الثالث لتجربة غنائية ملتزمة..

بين ذلك يمكن التأشير على ظاهرة أكثر ايجابية، وهي توافق مبدعين اثنين لفترة أو لفترات متباعدة، ثم العودة من جديد بعد أن يكون كل منهما قد غامر بعيدا عن الآخر، وعمل معه فيما هو مشترك. ومثال ذلك حي في الدراما تحديدا بتجريبية "الثنائي" السيناريست أسامة أنور عكاشة واسماعيل عبد الحافظ؛ التي تعود إلى نحو ثلاثين عاما بأعمل ملأت آخر زاوية في الوطن العربي، وكذلك تجربة المخرج حاتم علي والسيناريست د. وليد سيف، وغيرها من التجارب التي تستمد ديمومتها من افتراقها الجزئي، وعودتها حين يكون المشترك بينهما قد وجد أرضا أخرى، غير الاولى التي بالكاد تحتمل تربتها فكرة واحدة!

ولعلّ المثالين السابقين يقفان على ارض ثابتة، مستوية لا تميل بأحدهما عن الاخر؛ فالمعروف أن حقل الدراما،عادة، أكثر ما يشهد حالات الطلاق الفني بين المخرج والمؤلف، وتحديدا بعد أن يكونا قد انجزا عملين او اكثر، وحظيا بشهرة ومتابعة، كما في تجربة الاعمال الفانتازيا بين المخرج نجدت اسماعيل أنزور والسيناريست هاني السعدي؛ فالمؤلف حين يرى العمل متلفزا يباغت كمن يرى وجه غيره في مرآته؛ ذلك لأن المخرج يفرح بالعمل حين يكون ورقا كمن يرى وجهه خفيفا، وملتبسا في ماء النهر!

.. **ودائما** ثمة راو يروي حكاية، ومستمع اليها، يرويها.. حكاية أخرى !



بلاغة المتاهة
«سمة البحث عن مخرج»
في رواية "الطّريق" لنجيب محفوظ



يخلص متأمّل روايات نجيب محفوظ عموما، ورواية « الطّريق » بوجه الخصوص، إلى أنّها بمنزلة سلسلة من المتاهات المتخيّلة المتشابكة، تتيه الشخصية الروائية في مسالكها المعقّدة، ويشرد القارئ، الفطن والغافل على حدّ سواء، بفعل تداعيات أحداثها المتوتّرة والمتدفّقة، لدرجة يستحيل عليه الخروج من مغامرة القراءة بنفس التكوين النفسيّ والفكريّ الذي كانه قبل أن يدخل. ولا شكّ في أن هذه سمة من سمات السّرد الأدبيّ المعجز الذي يتجاوز تأثيره الفنّيّ حدود الزمان والمكان.

إن افتراض الرواية/المتاهة الذي نصدر عنه في هذه القراءة المخصوصة، يستند إلى معطيات بلاغة التصوير الروائيّ المستثمرة في هذه التجربة السرديّة المتميّزة، والتي تهيمن على تكوينها الفنيّ أجواء متاهات وجودية ثلاث هي:البحث عن الجذور، الحبّ المتوتّر، وعالم الجريمة.متاهات سردية وصفيّة يلهث البطل،بين مسالكها، باحثا عن مخارج محتملة تسعفه في تحقيق توازنه النفسيّ والاجتماعيّ، من جهة،وكينونته السرديّة المتخيّلة من جهة أخرى.بينما يروم القارئ المخصوص استشراف تصميمها الجمالي، وخصوصيات معمارها السردي طلبا لبدائل فنيّة تجعلها مختلفة، فعلا، عن باقي روايات محفوظ السابقة واللاّحقة.وذلك انطلاقا من محاولة إضاءة الأسئلة الجمالية الآتية:

ما هي السّمات الفنيّة المهيمنة على هذه المتاهات المتخيّلة الخطرة؟ كيف قاد الروائيّ شخصيته الرئيسة التائهة عبر مسالكها بحثا عن مخرج محتمل؟ هل ثمّة وجود لبدائل تنويرية غير التي اعتدنا عليها في نهايات محفوظ الروائية؟.

سياق المتاهة

بمجرّد امتطاء أوّل صورة لغويّة في رواية " الطريق"، يبحر القارئ الأعزل في خضمّ حياة شخصيّة روائيّة هي صابر الرّحيمي التي يزوّدها الروائيّ ببعض قدرات على التحرّك والتفاعل داخل متاهات مخصوصة وعبر أزمنة محدّدة، موبوءة ومتوتّرة...، ليواجها معا (البطل والقارئ) وقائع وجوديّة متخيّلة على قدر كبير من القلق والتوتّر والصراع، ولينتهيا إلى قدر محتوم، ما هو في الأصل إلّا عصارة اختيار حياتيّ غير متبصّر.


محفوظ

وصابر شاب عابث قضت والدته "بسيمة عمران" الشهيرة بأنشطتها المشبوهة المخزية، وتركته عرضة لتقلّبات الحياة ومكرها، إلاّ من مبلغ مالي محدود يوشك أن ينفد، واسم أب محتمل يعيش في القاهرة. وينطلق صابر في رحلة بحث عن الأب، يتعرّف من خلالها على إلهام الصحفية الوديعة التي سوف تجمعهما صداقة متينة، تتطوّر إلى نمط من الحب العذريّ،لم يكن ليصمد أمام نمط آخر من الحب المـاديّ الجـارف جمعه بكريمة زوج صاحب الفندق العجوز الذي يقيم فيه صابر.هذه العلاقة المشبوبة سوف تنتهي باتفاق بين العاشقين على اغتيال العجوز أملا في حياة آمنة رغدا.غير أن تنفيذ الجريمة سوف تترتّب عنه وقائع ملتبسة تزجّ بصابر في السجن، فتورق في صدره شجرة الندم.

هذا ملخّص للرواية لا يغني، بطبيعة الحـال، عن تـذوّق شهد التفاصيل التصويرية الجزئية التي تشكّل فسيفساء السرد الروائي المتوتّر في عالم «الطريق»وخيوط شبكته التأثيرية، عالم تتداول شخصيته الرئيسة ثلاث متاهات سردية متخيّلة هي:

أ-متاهة الجذور

تبدو ولادة صابر موسومة بكثير من اللّبس، فشرعية انتمائه إلى أب محدّد لا تتأكّد في الرواية على الرغم من تصريح الأمّ بذلك قبيل موتها ووجود صورة للزوجين معا، وعلى الرغم،أيضا، من حفز الروائي بطله إلى الانطلاق في البحث عن الأب كما لو أنه حقيقة لا لبس فيها:

«- نعم، إنّي أتحدّث عن رجل كنت امرأة له منذ ثلاثين عاما ثم لم أعد أدري عنه شيئا....

قطّب في حيرة وتهاوى جذعه الذي أطلقه الانفعال:

- أمّي ما معنى هذا كلّه؟

- معناه أنّي أوجهك إلى المخرج الوحيد من ورطتك...

- لعلّه مات..

- ولعلّه حيّ...

- وهل أضيّع عمري في البحث عن شيء قبل التأكّد من وجوده؟

- ولكنّك لن تتأكّد من وجوده إلا بالبحث، وهو خير على أيّ حال من بقائك بلا مال ولا عمل ولا أمل..»[1]

إن من يتأمّل هذه الصورة الحوارية يستنتج ما يأتي:

يضفي السارد على بطله الشاب، بوحي من الروائي، سمات مخصوصة تسعف بشكل كبير في وضع اللمسات الأخيرة على صورة صابر

أ- ثمّة وجود لرغبة أكيدة لدى الروائيّ في استبعاد الحلّ الثالث فيما يخصّ حقيقة الأب، وهو المتعلّق بعدم وجوده أصلا.وذلك لأن مجرّد استحضار هذا الاحتمال كفيل بجعل رحلة صابر إلى القاهرة غير ذات جدوى، ومفتقدة إلى ذلك الحافز الدراميّ الذي سوف يرمي بالبطل إلى متاهة الجريمة كما سوف نرى بعد حين.

ب- يزرع الروائيّ في هذا المشهد بذور توتّر نفسيّ وقلق وجوديّ سوف تنمو في وجدان الشخصية الرئيسة طوال رحلة السرد، وتكوّن دوافع الشخصية إلى الرغبة في الخلاص بشتى الوسائل المتاحة.ولعل نظرة خاطفة إلى ما سطّرنا تحته من صور جزئية مشحونة بسؤال الوجود أو العدم كفيلة بتأكيد هذا الزّعم.

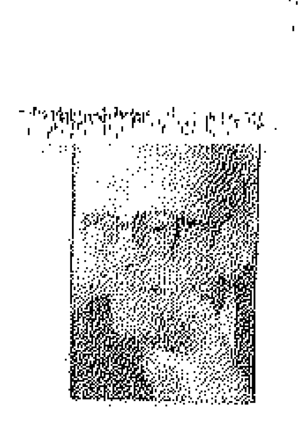
ج- يضفي السارد على بطله الشاب،بوحي من الروائيّ، سمات مخصوصة تسعف بشكل كبير في وضع اللمسات الأخيرة على صورة صابر بن وسيمة عمران صاحبة الماضي الملوّث بالدعارة والجريمة.

فصابر يبدو،من خلال هذه الصورة الحوارية، موسوما بالحيرة والانفعال والدهشة والعجلة،والفقر والعطالة والتيه...و إلاّ بماذا نفسّر تصريح الأم على فراش الموت:«وهو خير على أيّ حال من بقائك بلا مال ولا عمل ولا أمل»؟

ثمّ إن صابر يتوغّل في متاهة البحث عن الجذور لدرجة تتضرّر عندها كثير من نوازعه الإنسانية الفطرية، وبقدر ما يتكرّر إخفاقه في العثور على أبيه، بقدر ما يلتهب توتّره، ويصعب عليه التخلّص من ظلال ماضيه الموبوء المنحرف،وهكذا يعود ليضيع، من جديد، في متاهة أصله المعتّم:

«أين من يبحث عنه إذن؟.ولـمَ لم يتّصل به كما فعل الآخرون؟.وإذا كان قد مات أفلم يترك ابنا أو قريبا؟.وتذكّر نقوده التي تتناقص باستمرار بجزع شديد.ومن حوله جلس كثير من النزلاء وتطايرت رائحة القهوة والسجائر ولكن أحدا لم يلق إليه بالا وكأن الإعلان لم يقرأه أحد وهو ما حمد الله عليه.ولكن ما عسى أن يصنع إذا تتابعت الأيام بلا نتيجة؟.ماذا لو نفد المال ولم يظهر الأب؟.أنت قوّاد وبلطجي؟.»[2]

يستثمر الروائيّ في هذه الصورة الجزئية فعالية الحوار الوجداني لينسج أمام أعين قرّائه شبكة التوتّر النفسي والقلق الوجودي اللذين يحكمان نظرة الشخصية الرئيسة إلى المستقبل وارتيابها منه.المستقبل هنا جوهر متاهة البحث عن الجذور، والمحطة غير المأمونة التي سوف يحط فيها رحاله. لذلك يبدو المكوّن الزمنيّ في معظم صور الرواية، وفي هذه الصورة على وجه الخصوص، موسوما بالاستفهام والحذر، ما يفسّر، من جهة أخرى، الحضور الفعّال لأدوات الاستفهام والشرط والجزم، ونقلها بأمانة أجواء الصراع النفسيّ الرهيب الذي يعبث بوجدان الشخصية الرئيسة،الحائرة داخل متاهة البحث عن الجذور (وجود الأب أو ابنه أو أحد أقاربه...أو عدم وجودهم).



ويحمل صابر معه متاهة الجذور من لحظات أرقه اليوميّ إلى عالم الحلم الذي يتأكّد فيه تطيّره من المستقبل وإمكانية بقائه بلا مورد رزق ولا معين:

«جلس صابر في حال من الانحلال التّام،وبحركة آلية قدّم له الصورة

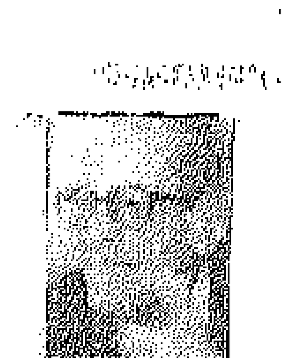
الجامعة بينه وبين أمّه التي رأى نصفها في الإعلان،ووثيقة زواجه بأمه،وشهادة ميلاده،وشهادة تحقيق الشخصية.نظر الرجل فيها واحدة بعد أخرى وهو هادئ كتمثال.وبكلّ برود وضع كلّا منها فوق الأخرى،وبحركة سريعة حاسمة راح يمزّقها إربا.صرخ صابر وانقض عليه يريد أن يمنعه ولكن بعد فوات الأوان.أمسك بثنية الجاكتة وصاح به:

– أنت تمحو وجودي محوا فالويل لك.

فقال الرجل دون أن يخرج عن هدوئه المثير:

– ابعد عنّي،لا ترني وجهك، دجّال كأمّك،ولا شأن لي بك ، اذهب...»٣

أشرنا في مستهل هذه القراءة إلى أنّ متاهات محفوظ تأسر كلّا من البطل والقارئ على حدّ سواء، وتحفّز ردود أفعالهما .ويتأكّد هذا الزعم من خلال سياق حلم نستقيق وبطل الرواية،بعده، منفعلين ذعرا .وبفضل دقة الإيهام السردي نسقط،فعلا، في فخّ اللعبة الروائية عندما نظنّ أنّ المسألة ترتبط بمشهد واقعيّ، بينما يتعلّق الأمر بحلم خصّص له الكاتب فصلا كاملا حتى يتمتّع بفعالية تأثيرية قادرة على خداع القارئ من جهة، وعلى رصد ما يضطرم في وجدان صابر من قلق وحيرة اتجاه حقيقة أصله وفصله،وذلك في أفق تبرير انحرافه المرتقب.وهنا فقط يستحضر الكاتب، بشكل ضمنيّ، إمكانية الحلّ الثالث: أن يكون صابر مجهول الأب، وإلاّ ماذا نفهم،مرة أخرى، من تصريح الأب عندما يعلن في أثناء الحلم:«ابعد عنّي، لا ترني وجهك، دجّال كأمّك...».



والحقّ أن حضور سمة الحلم في هذا الجزء الحسّاس من أجزاء الرواية يضطلع بوظائف فنيّة عدّة مثل: مضاعفة توتير الحدث الدرامي، ونسج شبكة المبرّرات التي سوف تجعل من سقوط صابر في المحظور مطلبا فنيّا لا مبالغة فيه ولا افتعال،وحفز الشخصية الرئيسة إلى البحث عن تعويض نفسيّ آخر،لا تفتأ تتبدّد آثاره في متاهة الحبّ.

ب–متاهة الحبّ المتوتّر

من معمعة البحث عن الأصل، يخرج صابر ليشرد، من جديد،في متاهة الحب المتوتّر الذي سوف يطوّح به في اتجاهين متناقضين قبل أن يهوي إلى مستنقع الجريمة.منذ وصوله إلى القاهرة وصابر فريسة شعورين متناقضين:

–شعور عذريّ وديع، يحلّق في رحابه الهادئة الآمنة برفقة إلهام،الصحفية التي تساعده في البحث عن أبيه وتؤلّف بينهما لحظات عفّة وطهر..

– شعور حسيّ عاصف مشبوب يعيشه مع كريمة، زوج صاحب الفندق العجوز الذي يقيم فيه، ويطوّح به في متاهات شبق جنسيّ وقلق وعنف وغيرة وانحراف..

إن متاهة الحب المتوتّر تمثّل سمة تكوينية في هذا المعمار السرديّ المعنون «بالطريق»،شأنها في ذلك شان المتاهة التي سبقتها، والتي سوف تأتي بعدها . ولعلّ هذا ما يضفي على إيقاع نمط التكوين السردي المغلق الذي يحاصرنا به الروائيّ كثيرا من السرعة واللّهاث والدوران في الحلقة المفرغة، على نحو ما تعكس كثير من الصور الوجدانية المتوترة،التي تمثّل ركائز هذا الكون الروائيّ.لنتأمّل كيف يتدرّج صابر في نسج صورة الحبيبتين:

«وانتظر في فيتراكون.لا يكاد يمرّ يوم دون لقاء.صار اللقاء عادة جميلة للطرفين. أجل في النصف الثاني من الليل ينسى كلّ شيء ولكن ما أن ينبلج الصبح حتى تنزع نفسه شوقا وحنانا إلى إلهام.وفي محضرها ترتفع به مشاعره إلى آفاق من السعادة والأنس والصفاء ولكن رغبته الغشوم في كريمة لا تموت، تغفو إلى حين ولكن لا تموت. جاذبية إلهام لا تخمد ولكن سيطرة الأخرى لا مهرب منها كالقضاء.ولشدة وطأة هذه السيطرة يمقتها أحيانا بقدر ما يعشقها، وكم نادى باطنه إلهام لكي تنقذه ولكنه نداء اليأس.وشد ما يهرب من هذا السؤال المزعج«من تختار إذا خيرت» ولكنه يدأب على جسه كدمل كامن.أحيانا يمقت الليل وهو ينتظر كالأسير.وإلهام سماء صافية يجري تحتها الأمان وكريمة سماء ملبّدة بالغيوم تنذر بالرعد والبرق والمطر ولكنها أيضا سماء الأسكندرية المحبوبة.وكان يحتسي الشراب على صوت الرعد بالنبي دانيال ويدفئ قلبه بالقبل.وهي تأبى أن تعترف بأنها فتاة عطفة القرشي،لماذا تخفين الأسرار؟ لأنك العذاب والشيطنة.وقد التحمت في خياله بهدير البحر ورائحة الماء المالح واليود وحنين الوطن ومغامرات الليالي المفعمة بالشهوات والمعارك البهيمية.وهي مثله تغلي في شرايينها دواعي الفطرة والغريزة والعمى والقحة لا كإلهام نسمة تستقرّ في ذروة لا يرقى إليها أحد.»٤

تضعنا هذه الصورة الطويلة، التي لا مفرّ من إيرادها كاملة دون بتر، في خضم الصراع الوجداني الضاري الذي تعيشه شخصية صابر الروائية توقا إلى التخلّص من جحيم الاختيار.وهي تقرّبنا كثيرا من جوهر بعض شخصيات هذه التجربة،وذلك من خلال ما تضفي عليها من سمات إنسانية تجعلها على طرفي نقيض كما هي الحال بالنسبة لكلّ من شخصيتي إلهام وكريمة؛فالأولى تبدو من خلال هذه الصورة موسومة بكونها مصدرا للسعادة والأنس والجاذبية والصفاء والأمان، بينما تبدو الثانية، أي كريمة، مصدر عذاب وشيطنة وشهوات بوهيمية وعمى وقحة...صابر، إذن، حائر بين عالمين متناقضين كليّا، تائه في مسالك الحب الوعرة المتشابكة، وبمثل صور التّيه هذه ينسج الروائيّ شبكة التوتّر الدرامي التي سوف تجعل النزوع نحو خلاص عاجل من قلق هذا التوتّر مطلبا جماليّا أساسًا لا توازن للكون الروائيّ إلاّ بواسطته.

غير أن متأمّل هذه الصورة السردية لا يملك إلاّ أن يثمّن مهارة محفوظ اللغوية، وحرفيّة تصويره الروائيّ، الذي ظلّ، للأسف الشديد، آخر ما يثير انتباه النقد الأدبي الموجه لأعماله.انظر كيف تتضافر كلّ حواس الشخصية الروائية لتنحت صورتي المحبوبتين في ذاكرة القارئ، ولتنقل إليه ما يعصف بوجدان صابر من حيرة وقلق:

«وقد التحمت في خياله بهدير البحر ورائحة الماء المالح واليود وحنين الوطن ومغامرات الليالي المفعمة بالشهوات والمعارك البهيمية.وهي مثله تغلي في شرايينها دواعي الفطرة والغريزة والعمى والقحة لا كإلهام نسمة تستقرّ في ذروة لا يرقى إليها أحد.»٥

إن التوليف الفنيّ ما بين الصور الذهنية ومعطيات الحواس في هذه الصورة الروائية المعتبرة يكشف عن نمط الأسلوب الروائي الذي يستثمره محفوظ في تجربته السردية، والذي يعتبر، بحسب محمود الربيعي، بمنزلة بؤرة لالتقاء التيّارين الذهني والشعوري للبطل، وهو ما يجعل رواية «الطريق»، تبعا لذلك،عملا فنيّا مرويّا من داخل البطل، وليس من خلال تطوّر وقائع خارجيّة.٦

إن افتراض الرواية /المتاهة يتعزّز وجوده في أكثر من موقع في رواية «الطريق». يكفي أن نتأمّل كيف يشكّل حضور الحبّ المتوتّر أساسا تكوينيّا وسيطا؛ يصل متاهة البحث عن الجذور بمتاهة الجريمة من جهة، ويفصل الشخصية الرئيسة،كما سوف نرى بعد قليل،عن هموم الهاجسين السابقين وأرقهما، ليغوص بها في وحل الجريمة. ثمّ ننظر كيف يرتبط تكوين التوتّر في هذه المتاهة الوسيطة بسابقتها،في صورة جزئيّة مخصوصة،لكي يبدو الصراع أشدّ ضراوة وأسرع إيقاعا:

«وكم يبدو بحثك عن أبيك من خلال الإعلان مضحكا ومغريا بالمزاج.وهل تجيء كريمة الليلة في ميعادها؟.أو يتعذّب حتى الفجر؟.وكيف تنجلي هذه المتاعب كلّها في البحث والحبّ؟»٧

البحث والحبّ،إذن، مطلبا هذه الرحلة العصيبة ومتاهتاها المتشابكتان اللتان تطوّحان بصابر في خضمّ قلق وحيرة وعبث ينعكس في سخريته من جدوى البحث عن أب مجهول(وهو ما يحيل إلى الافتراض الذي سكت عنه الروائيّ لأسباب درامية)،وفي تساؤلاته المنذرة بيأسه وفراغ صبره:كيف تنجلي هذه المتاعب كلّها؟

ج-متاهة الجريمة

من النقاد من يذهب إلى أنّ دوستويفسكي رسم الخطوط الأساس لسيكولوجية الجريمة قبل علمائها بزمن معلوم ٨ ونحن نعتقد،بدورنا، أن أروع ما خطّته أنامل السارد الكونيّ من روائع،عبر تاريخ الإبداع الإنساني المديد،ومنذ التراجيديات الإغريقية وحتى روايات أغاثا كرستي وأرثر كونان دويل وستيفن كينج، ارتبط بهذا القدر أو ذاك بهذا الحدث الوجوديّ الجلل.ولم لا وحياة الإنسان نفسها على وجه البسيطة ابتدأت بجريمة!؟ لن نعرض في هذا المقام المشروط لتجلّيات الجريمة في السرد الأدبي التي نشتغل عليها في اجتهاد أكاديميّ مخصوص، ولكن نكتفي بالتذكير بكل الأسماء الأدبية المتألّقة التي استثمرت الجريمة، وجعلتها أساسا تكوينيّا شيّدت على أعمدته آثارها الأدبية المتميّزة،وأنا أقصد هنا مبدعين من قبيل:شكسبير في «ماكبث» و«هاملت» و« عطيل»،وشيلر في «قطّاع الطرق»، وزولا في «جيرمنال» و«البهيمة البشرية»، وبورجيه في «كوسموبوليس» و«التلميذ»، وأتونزيو في «الدخيل»، وإبسن في «الأشباح»، وتولستوي في «سوناتا إلى كروتزر»و«قوّة الظلام » وفيودور دوستويفسكي في روائعه «بيت الأموات» و«جريمة وعقاب »و«الأخوة كارامازوف»، وغابريل غارسيا ماركيز في «خريف البطريرك» و«مئة عام من العزلة » وغيرهما، وعبد الرحمن منيف في «الأشجار أو اغتيال مرزوق» وغير هؤلاء كثير، ما يدفع إلى الاعتقاد في أنّ كلّ من الجريمة والموت أصبح بمنزلة فعل جمالي لا يمكن للإبداع أن يزخر ببعده الإنساني والوجودي الخلّاق، وفعاليته الدرامية المؤثّرة في غياب شبكته المتوتّرة.ولعلّ هذا ما جعل محفوظ يتّخذ الجريمة، الاجتماعية منها والسياسية وغيرهما، سمة تكوينية في معظم إنجازاته السردية، على نحو ما نجد في «اللص والكلاب» و«الكرنك» و«قلب الليل» و«ثرثرة فوق النيل» و«يوم قتل الزعيم» و«بين القصرين»وغيرها... وفي «الطريق» تنغلق متاهة الجريمة بأجوائها الوجودية العاصفة لتطوّح بصابر في خضم مسالك خوف وقلق وحيرة وندم، يمتزج عندها ماضي الشخصية بحاضرها ومستقبلها، ويتوتّر إيقاع التصوير الروائيّ المتوازن ليعكس اختلال الشخصية الرئيسة، ودورانها في حلقة مفرغة، مترعة بالحسرة والندم:

«آه..ليس لحنا جميلا فحسب، معجزة أيضا.هل كنت تحلم بذلك!... رأس مال بلا سرقة ولا جريمة.ومعه الحب الحقيقي. إذن ردّ الحياة إلى عمّ خليل واستيقظ من الكابوس!وتأوّه بلا صوت:

-إلهام..كلما غمرتني بنبلك زاد اقتناعي بأنني غير أهل لك...

- لا وقت للشعر!

هي في غاية من السعادة والحماس. وإطفاء شعلتها سيكون جريمتك الثانية.لكنها تمدّ يدها لتقطف ثمرة غير موجودة.ولم يجر لك في بال أنه يمكن حلّ مشكلتك بهذه السهولة.ها هو الحبّ والحرية والكرامة والسلام فأين أنت!.ولماذا لم تقع المعجزة قبل الجريمة»٩

الحقّ أن هذه الصورة التنويرية المعتبرة تمثّل مفتاح الكون الروائيّ في تجربة «الطريق » السردية،بوابة المتاهات الثلاث التي أسرت شخصية صابر وحطّمت حياته بمسالكها المتشعّبة وأجوائها العاصفة. يستطيع صابر الآن أن يخرج من متاهة الجريمة، ولكن إلى متاهة الندم الأشدّ عتمة وبؤسا.ليردّ صابر الحياة إلى عمّ خليل وينطلق حرّا سعيدا بحبّ إلهام ونقود مشروع المستقبل.ولكن هيهات له ذلك بعدما صارت الجريمة المتخيّلة واقعا، وأصبحت الحياة السعيدة الآمنة

البحث والحب هما مطلبا هذه الرحلة العصيبة ومتاهاتها المتشابكتان اللتان تطوّحان بصابر في خضمّ قلق وحيرة وعبث

خيالا ووهما وتأتي الصورة اللغوية الخاطفة « وتأوّه بلا صوت» لتعكس حجم الحسرة والندم اللذان يفتكان بوجدان صابر ويعبثان بخيوط أعصابه المحمومة.وتوتّر اللغة الروائية لتغدو مجرّد زخّات تصويرة خاطفة متقطّعة بفعل غياب الفواصل،الكلّي،وحدّة النقط الكثيرة الحاسمة وعلامات التعجب المصوّرة لمذاق الخيبة واليأس. ثم انظر كيف تكفي الصورة الروائية مقتصدة الكلمات في الكناية عن عالم الفقد والخيبة والضياع الرحب « لكنها تمدّ يدها لتقطف ثمرة غير موجودة»، إنها صورة تنويرية على مستويين اثنين:

- المستوى الدرامي الذي ينتهي بندم صابر على جريمة كان في الإمكان تفاديها بقليل من الصبر«ولماذا لم تقع المعجزة قبل الجريمة؟»،ومن هنا يبرز توتّر فنيّ على قدر كبير من الحرفيّة البلاغية، بين اسم الشخصية الرئيسة صابر وسعيها المتعجّل طلبا للثروة والأمان طوال رحلة المتاهات.

- المستوى الشخصي، والمتعلّق،بما يدّعي كثير من النقاد، من أنّ محفوظ يقف موقف المحايد في أعماله بحيث لا يتورّط في إبداء وجهة نظره من المواقف الوجودية التي يعرضها. فإطلاق اسم صابر على الشخصية الرئيسة،وبلوغ القارئ عتبة القناعة بأهميّة الصبر وجدواه في مثل هذه الحالات، لا يمكن إلاّ أن يكون موقفا شخصيّا لمحفوظ عبّر عنه بأجمل صور البلاغة الروائية وأذكاها.

أما استثمار محفوظ للجريمة،في هذه الرواية وفي كثير غيرها،إنما يأتي لتخليص البطل من سلسلة توترات وجودية سابقة،ممّا يجعل أداءها الجماليّ محدودا شيئا ما، وغير مقنع أحيانا، وميلودراميا أحيانا كثيرة،لدرجة أصبح القارئ عندها مهيأ دائما لتحوّل مجرى السرد الروائي والشخصية بفعل الجريمة، وهو عكس ما نلاحظه مثلا في رواية «الجريمة والعقاب »لدوستويفسكي، التي انفتحت فيها متاهة الجريمة منذ الفصول الأولى للرواية،وما يأتي بعد ذلك يمثّل غوصا

يأتي استثمار محفوظ للجريمة في هذه الرواية لتخليص البطل من سلسلة توترات وجودية سابقة

فلسفيًا في وجدان الشخصية الرئيسة ورصدا لهواجسها بعد الجريمة وصراع صوت الضمير الروحي الدّاعي إلى الاعتراف، وصوت العقل القاضي بمنطقية الفعل، أو كما نجد عند غابرييل غارسيا ماركيز في «خريف البطريرك» حيث الجريمة السياسية فيها بمنزلة تشكيل جماليّ مكوّن من سلسلة دامية ممتدّة الحلقات في معظم الفصول، تسهم بشكل فعّال في رسم صورة الحاكم الطاغية.ولا شكّ أن أيّ روائيّ يحتاج إلى مهارة عالية فيما يتعلّق بتوقيت استثمار الجريمة، وإلاّ تبدّدت إمكانية أداء وظيفتها الفنيّة بوصفها فعلا جماليّا يؤدّي إلى التطهير catàrsis،شأنها في ذلك،شأن الشفقة والرعب.١٠

منفذ محتمل

تسعف فرضيّة الرواية/ المتاهة في ضبط المعمار السّردي المتخيّل الذي يصمّمه الروائيّ بمهل ورويّة، والذي يحمّله نظرته الخاصة للمواقف الإنسانية المختلفة،العادية منها والشاذة. وفي رواية الطريق، تبدو جليّة مراهنة محفوظ على خيبة البطل في العثور على مخرج بعد بحث مضن متعجّل عن الجذور والحب والثروة،وذلك طمعا في جعل سلوكه طريق الجريمة فعلا مبرّرا فنيّا.غير أنّ تحوّل الشخصية الإيجابيّ كان في مقدور قلم الكاتب ضمانا لتنوّع لحظاته التويرية ورحابة عالم روائيّ مفتوح، رحابة الحياة واتساعها لكلّ المواقف التي يمكن أن يتخيّلها عقل الإنسان.غير أن هذه النزعات الميلودرامية والبوليسية التي تتحكّم في نهايات محفوظ ترتبط، من حيث يدري المؤلف أو لا يدري، بمجالات فنية أخرى، لا علاقة لها برحابة الجنس الروائي وتفرّده. ونقصد هنا الحقل السينمائي الذي كان محفوظ، في أحيان كثيرة، محكوما برؤاه الإخراجية والتأثيرية، وإن شدّد الكاتب على إنكار أيّ تأثير للسينما في اختياراته الأدبية١١

إن (تصميم المتاهة) سمة تكوينية في تصوّر نجيب محفوظ السردي،إذ إنها تؤطّر كلّ أكوانه الروائية بدون استثناء، وهي في ثرائها وتنوّعها تحتاج إلى دراسة عميقة مخصوصة تكشف أنماط هذه المتاهات، وتقف عند الوظائف الفنيّة التي تضطلع بها. دراسة نرجو أن يسعفنا الزّمن لإنجازها قريبا.

•كاتب من المغرب

١- الطريق،نجيب محفوظ،دار القلم،بيروت-لبنان،بدون طبعة ولا تاريخ،ص:١٤

٢-نفسه،ص:٥٥

٣-نفسه،ص:٨٣

٤-نفسه،ص:١٠٧-١٠٨

٥-نفسه،ص:١٠٨

٦-محمود الربيعي،قراءة الرواية،دار المعارف،القاهرة-مصر،١٩٧٤،ص:٥٨-٥٩

٧-الطريق،ص:١١٧

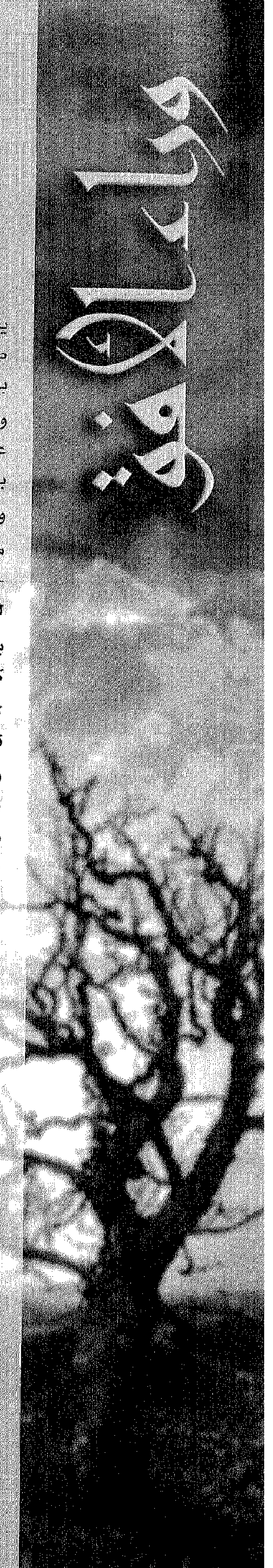
Les criminels dans l'art et la littérature.Enrico Ferri.Traduit de l'italien 8- par Eugène Laurent.troisième édition.Paris.Felix Alcan1908.P:148

٩-الطريق،ص:١٨

10-Thomas de Quincey:El crimen como hecho estético.Fernando Bàez.Especulo.Revista de estudios literarios.Universidad Complutense de Madrid.Numero23.Pagina Electrinica

١١-نجيب محفوظ...يتذكر، إعداد: جمال الغيطاني، دار المسيرة -بيروت،ط١، ١٩٨٠،ص:٩٩





يأخذ المؤلف كتابه إلى المطبعة، أو إلى دار النشر التي تأخذه بدورها إلى المطبعة، فيتمّ تسليمه إلى طابع كي "يصفّه" على الكمبيوتر، ثم يأخذه المصمم كي يُنسق صفحاته ويصمم له غلافًا يُزينه غالبًا بلوحة أو مساحات لونية حسب ذوقه.

وقد يحتار المؤلف في عنوان كتابه فيتداول بشأنه مع الناشر أو المطبعة أو بعض الأصدقاء، فيتم اختيار عنوان معيّن نتيجة هذه المداولات والمشاورات، وغالبًا ما يقترح الناشر عنوانًا يعتقد أنه جاذب للقارئ بحكم خبرته في النشر وبيع الكتب وتوزيعها.

ونادرًا ما يقترح المؤلف تصميمًا لغلاف كتابه، فالذي يقوم بهذا الدور هو المصمم.

ما نرمي إليه من هذه المقدمة هو القول: إن غلاف الكتاب ورسوماته وكذلك عنوانه -في حالات كثيرة- ليس من وضع المؤلف ولا من بنات أفكاره، ولا يوجد أي قصدية في وضعه إلا في حالات نادرة لا تصلح للقياس ولا تصلح للحكم على الكتاب أو المؤلف من الناحية النقدية.

ينطبق هذا في كثير من الأحيان على الإهداء المثبت في صدر الكتاب الذي تدفع لكتابته اعتبارات كثيرة لا علاقة لها بالنص ولا بالإبداع ولا بالكتاب ذاته في معظم الحالات.

لذلك يصبح من العبث أو الافتعال إدخال هذه العناصر (الشكلية) في العملية النقدية للنصوص التي تتضمنها الكتب والمؤلفات.

فبعض مناهج النقد التي يتم استيرادها كالعادة دون تمحيص أو تدقيق ويتم استخدامها من قبل بعض النقاد بكثير من الزهو، تعنى من ضمن ما تعنى به بما يسمى مصاحبات النص، كالغلاف والعنوان وأشكال توزيع الكلام على الصفحات وخاصة الشعر، وغير ذلك من عناصر، وتحللها باعتبارها جزءًا من النص وتبني عليها أحكامًا نقدية تثير الضحك أحيانًا.

فاللون الأسود أو الأحمر على الغلاف مثلاً، أو اللوحة التي اختارها المصمم إنما اختارها بمعزل عن النص ولا علاقة لها بالكآبة التي تجلل النصوص مثلاً، ولا بالسوداوية التي تصبغ رؤية الشاعر أو القلق أو التمرد...الخ.

وربما لا يعني المؤلف في كثير أو قليل أن يكون لون غلاف كتابه أحمر أو أخضر، أو أن تكون اللوحة المثبتة عليه سريالية أو انطباعية أو دادائية، أو تكون لفنان عالمي أو محلي، حتى عنوان الكتاب -كما أسلفنا- قد يكون تم اختياره لأسباب تجارية بحت وباقتراح من الناشر الشاطر!!

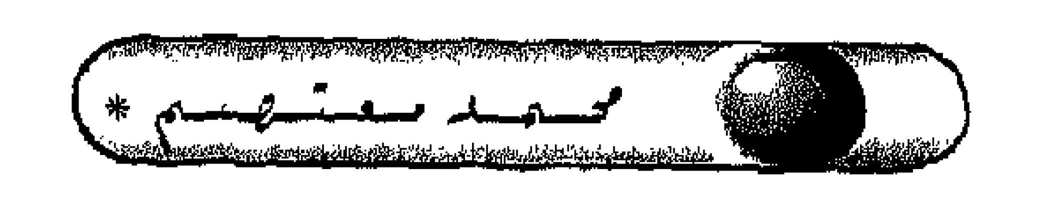
محزن هذا الذي نقرأه في بعض النصوص النقدية حينًا، ومضحك أحيانًا، فمتى نتوقف عن الانبهار بكل ما يصلنا عن طريق الترجمات الرديئة للمناهج والنظريات الحديثة، والتي هي في حقيقتها -وغالبا- ليست حديثة ولا جديدة ولا طازجة!!

متى نعطي للعقل فسحة كي يشتغل ويفكر ويمحص ويكتشف أن بعض ما يأتي من الغرب من نظريات قد لا يكون صحيحًا على الإطلاق، وقد لا يكون ملائمًا للتطبيق على نصوصنا ومؤلفاتنا النابعة من ثقافة مختلفة ومرجعيات مغايرة تمامًا لمرجعيات واضعي هذه النظريات والمناهج.

يبدو أن المشكلة كامنة في فقدان الثقة بالنفس. فالثقافة العربية -رغم وضعها الراهن- تستحق أن يفخر بها أهلها، فهي تستند إلى تراث عزّ نظيره في حضارات الدنيا، ويملك أي مثقف يحترم نفسه ويثق بمكونات تراثه العظيم أن يطور ويجدد ويبني على ما أنجزه السابقون من علماء هذه الأمة ومفكريها في مختلف المعارف والعلوم. لكن قبل أن يثق الكاتب أو الناقد بتراثه، عليه أن يثق بنفسه، فذلك هو الأساس الذي يُبنى عليه أي جهد إبداعي أو نقدي يستحق الاحترام.

* كاتب أردني
azmikhamis46@hotmail.com

جيوب لتوسيع الحكاية



محمد معتصم *

١/ يقول السارد على لسان "ليلى" ما يلي:" ملاحظتي هو أن جل ما قرأت في مجال الرواية والشعر بالعربية، يعطيني انطباعا بأن كتابنا ما زالوا يبحثون عن ذواتهم. والشيء الذي بدا لي غير مستساغ في أعمال أغلبيتهم. هو ما قد أسميه بالإقحام. إقحام الأفكار. المواقف، والأحكام، إقحاما يربك المبنى ويشوش المعنى ويضعف الحكاية. فالكتابة الجميلة والممتعة في نظري هي الكتابة التي تتميز بالبساطة والصدق والتلقائية". ص (١٦١).

هذا المجتزأ النصي يتضمن العديد من المؤشرات الموجهة نحو الوعي الشخصي بالكتابة الروائية. ونحو الموقف كذلك من الكتابات الأخرى المختلفة، ولو جاء على لسان شخصية روائية متشبعة بالوعي الفرنسي. من قبيل "كتابنا يبحثون عن ذواتهم" إقحام الأفكار والمواقف التي يربك المبنى ويشوش على المعنى". "الكتابة الممتعة والجميلة، البسيطة والصادقة والتلقائية". إنها مواقف وأحكام توجيهية (إيديولوجية) وميتانصية.

٢/ لكنني في هذا المقام سأدرس فقط "بنية الحكاية" وأيضا "نحو النص" من وجهة نظر بنيوية، منفتحة طبعا على المحيط والمرجعية المشتغلة داخل الخطاب الروائي. والاشتغال على بنية الحكاية سيسمح لنا بالتعرف على خريطة الحكاية، والسبل التي سلكها السارد والكاتب أيضا لبناء حكاية مغربية تلقائية وبسيطة وممتعة، صادقة (رغم ما لهذه المفاهيم من قيمة ذوقية وشخصية). وعبر ذلك سيتم التطرق إلى مفهوم مركزي في نحو النص ألا وهو "الترابط". ومفهوم " التماسك، والترابط المنطقي" الذي تعتمده الدراسات "الموضوعاتية".

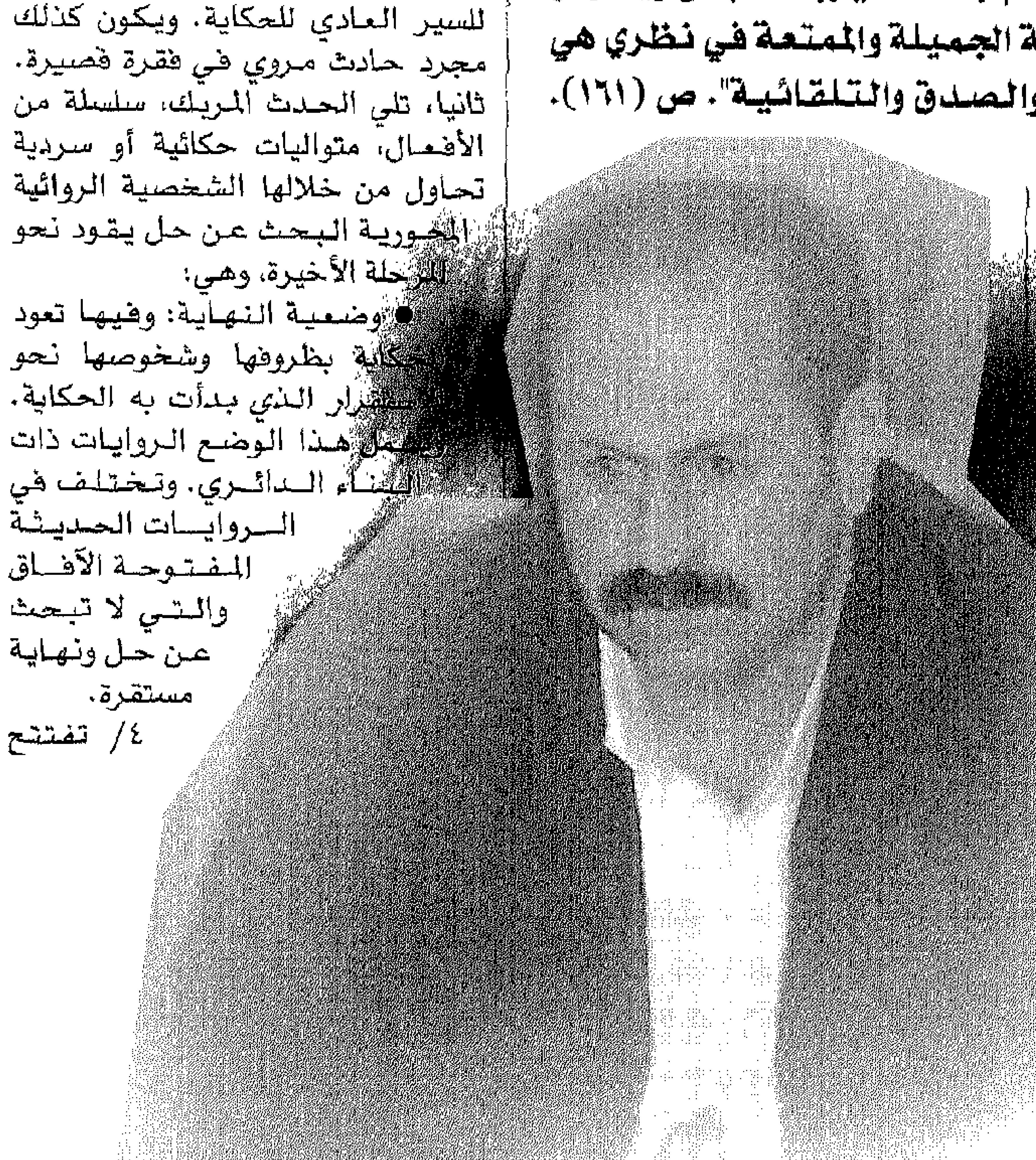
واختيارنا لهذه المفاهيم الإجرائية قصدي، لأن الكتابة لدى أحمد الكبيري، في روايته الأولى "مصابيح مطفأة" تبتعد عن السائد من الروايات المغربية المعاصرة "التجريبية" التي تشتغل على مفهوم "التفكيك" و"لا انسجام النص" وعلى تداخل الخطابات السردية والشعرية والحوارية...وغياب التحديد الأجناسي للعمل الأدبي.

لهذا أيضا يبدو لنا موقف "ليلى" موقفا ينطلق بلسان حال الكاتب الواقعي. ولذلك افتتحنا به الدراسة، تأطيرا وتوجيها.

٣/ يقوم التحليل البنيوي للحكاية على مراحل متدرجة، ومترابطة منطقيا، لكنها ليست إلا خطاطة عامة وصورية لا يمكن تطبيقها بالحرف على كل الحكايات. وتلك المراحل كالتالي:

- وضعية البداية: وفيها يتم تقديم الشخصيات الروائية، والظروف المحيطة بها. وقد تكون مجرد فقرة أو جزء من فصل ذي طبيعة وصفية.
- وضعية الاضطراب: وتتضمن فترتين سرديتين؛ أولا وقوع حدث مربك للسير العادي للحكاية. ويكون كذلك مجرد حادث مروي في فقرة قصيرة. ثانيا، تلي الحدث المربك، سلسلة من الأفعال، متواليات حكائية أو سردية تحاول من خلالها الشخصية الروائية المحورية البحث عن حل يقود نحو المرحلة الأخيرة، وهي:
- وضعية النهاية: وفيها تعود الحكاية بظروفها وشخوصها نحو الاستقرار الذي بدأت به الحكاية. ويمثل هذا الوضع الروايات ذات البناء الدائري. وتختلف في الروايات الحديثة المفتوحة الآفاق والتي لا تبحث عن حل ونهاية مستقرة.

٤/ تفتتح


الكبيري

رواية "مصابيح مطفأة" على وضعية الاضطراب، ولهذا وظيفته الجمالية، وتأثيره على مسار الحكاية. يقول النص:"- على السلامة. قالها لي الشخص الذي كان جالسا إلى جانبي في الطائرة فأحسست بقشعريرة تعبر جسدي، كما يعبر تيار هواء بارد غرفة دافئة أشرعت فجأة، نوافذها للريح. ولم أعد أدري إن كنت متحمسا أو باردا لهذه العودة. عقلي أحسه خارج قيود وحدود جمجمتي. يحلق فوق رأسي كطائر بأجنحة لا حدود لها. مشتتا بين الزمن الذي عشته في الماضي، والزمن الذي سيأتي إن قدر لي أن أعيش بعض فصوله...". (٥)

إنها فقرة قصيرة اختزلت حالة الشخصية الروائية. ووضعتها فورا على صفيح ساخن، وفي قلب الحيرة والسؤال، سؤال المصير. يترك "المحجوب" مدينته "وزان" ليلتحق بفرنسا، يتزوج من إيزابيل. لكنه في لحظة افتتاح الحكاية يبدأ من النهاية، نهاية علاقته بإيزابيل. نهاية مفجعة تتركه في وضعية مضطربة كما يوضح "صوت يشدني للوراء وصوت يدفع بس بقوة نحو المجهول".

مثل هذه الافتتاحيات تختزل الحكاية، وتجنب الكاتب مشقة الافتتاحية التقليدية في الروايات الواقعية والطبيعية التي تبدأ عادة بوصف المكان، والشخصية، وتفسير ظروف الحكاية. وهي في ذلك تسعى نحو الكمال، والبناء المحكم، ومحاكاة الواقع تخييليا.

ومع ذلك لا تخلو رواية أحمد الكبيري من الوصف، والوصف الدقيق للشخصية الروائية، وللمكان. وأكثر شيء يشارك السرد في الحضور وصف المكان. ويكاد يكون طاغيا، وكأن الكاتب يقصد إليه قصدا. يصف كل مكان يحل به (مكان مغلق)، أو يمر به (شارع، مدينة، سوق...).

٥/ والعنصر(المربك) الأساس في إحداث وضعية الاضطراب، يفصح عنه السارد منذ البداية. ويتمثل في انتهاء العلاقة بين المحجوب وإيزابيل، والعودة إلى الوطن. وكأن فرنسا تتلخص في إيزابيل. وكأن ما كان يشد المحجوب هنالك علاقته بزوجته. وليس العمل، أو ابنه، أو الشروط وظروف العيش. إنه في النهاية شخصية مجروحة الكبرياء تبحث عن السكينة "الاستقرار" في بلدها المغرب، ومسقط الرأس "وزان".

في رحلة البحث عن السكينة والاستقرار تتموقع الحكاية. لكن هل ستجد الشخصية ما ترومه؟ طبعا،



توحي وضعية النهاية بذلك، عندما يلتقي المحجوب بسعاد.

لكن التعرف على شخصية المحجوب يتجلى في الأفعال والأحداث التي ستلي وضعية الاضطراب، وخلال رحلة البحث عن التوازن والاستقرار. وفي هذه الفترة تبرز طبيعة الحكاية وبناءها.

٦/ بناء الحكاية: تنبني الحكاية على محورين موازيين حينا ومتداخلين آخر. وهما محور الاسترجاع وزمنه الماضي، ومرجعيته الذاكرة. ويرد في النص الروائي على صورتين؛ متواصلا ومستقلا، وهنا يمتد الحكي على مدى أكثر من فصل من الرواية. أو يرد تضمينا في سياق متوالية سردية محدودة. ونسوق مثالا على الاسترجاع المتواصل من رواية حكاية سبب التعارف بين المحجوب والطبيب الذي امتد على مدى فصلين من الرواية هما الفصل ستة والفصل سبعة. وعلى التضمين السردي حكاية سعيد ولد با التهامي، المتضمن في سياق الفصل الخامس عشر، وحكاية إدريس المتضمنة في سياق الفصل السادس عشر، ثم حكاية الرجل الأسود في واقعة الحمام في سياق الفصل السابع عشر.

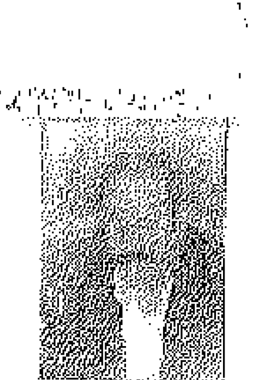
٧/ النتوء السردي: من خلال المحورين السالفين تبدى لي أن أستعمل هذا الاصطلاح الجديد "النتوء السردي" للتعبير على مستوى التدرج والتحول على سطح الحكاية، وبالتالي على مستوى السرد. والمقصود بالنتوء السردي التقنيات التي يلجأ إليها الكاتب عادة وهو يبحث للحكاية عن حل يسترجع به الوضع السردي إلى حال الثبات والاستقرار بعدما أربك الحدث المولد، والمفجر الحكاية.

ورواية "مصابيح مطفأة" يشتغل خطابها على هذه النتوءات، لمساعدة القصة على التطور والتنامي. ويساعد المتوالية الحدثية على التقدم نحو النشوء والبحث عن حل لوضعية شخصية "المحجوب" الروائية. من تلك النتوءات السردية ما يرقى إلى درجة المتوالية الحكائية. أي يصبح حكاية موازية، أو حكاية مضمنة. وبعضه الآخر يظل مجرد تأثيث أو مجرد خبر يسعى من ورائه السارد إضافة فكرة أو معلومة أو لمحة ساخرة أو نكتة مضحكة مسلية تسعف القارئ في رحلته التي يخوضها إلى جانب المحجوب.

١,٧/ توسيع الحكاية: وفي هذا المقام يترقى النتوء السردي إلى مستوى المتوالية الحكائية. ونمثل له بسرد مطول حول تعارف المحجوب وصديقه الطبيب. وقد استغرق التوسيع مساحة مهمة امتدت من الصفحة ٣٩ إلى الصفحة ٥٧ من الرواية.

وميزت هذا التوسيع الاسترجاعي أنه يوقف تدفق وسرد الحكاية ويخرج بها إلى مستوى السرد التفسيري، والتوضيح والتبرير. أي الانتقال من السارد إلى المؤلف. الانتقال من السارد المحايد الذي ينقل الأحداث ويروي الحكاية، كما وقعت إلى المؤلف الذي يهتم أكثر ببناء الحكاية وبالتالي يهتم بنظام الخطاب.

وحكاية تعارف المحجوب والطبيب (ووقائع مخفر الشرطة) يمكنها أن تشكل فضلة في مسار الحكاية. وأعتمد هنا المفهوم النحوي لبناء الجملة العربية. وبهذا يمكن للفضلة السردية "النتوء السردي" أن يؤدي وظيفة الصفة المكملة للمعنى وليس البناء.



٢,٧/ استعادة الحكاية: وهنا يمكن الإشارة إلى حكاية مركزية وهي حكاية المحجوب وسعاد. تبدأ الحكاية وتنتهي كباقي الحكايات المستعادة من بين ركام ذكريات المحجوب، إلا أن هذه يستعيدها السارد و"يحينها". أي أنه يروي شقها الأول كاسترجاع بينما الشق الثاني يدمجه في سياق الحكاية. في واقع الحكاية، بل يوليه الأهمية ويصبح اللحمة السردية التي يختم بها حكايته. وتمتد حكاية سعاد المستعادة من الصفحة ١٣١ (المقطع السردي رقم ١٨) إلى آخر الرواية الصفحة ١٦٨.

ترتقي حكاية سعاد في شقيها؛ الاسترجاعي والتحييني إلى مستوى المتوالية الحكائية. وهي في ذلك تعد

جزءا من البناء العام للحكاية المركزية. بحث لا يمكن التخلي عنها أو حذفها. وبعدما كانت مجرد نتوء سردي في بادئ الأمر تتحول إلى لحمة متماسكة بدونها لا يمكن للحكاية أن تكتمل. فلا يمكن مثلا حذف التطور الذي ارتقت إليه حكاية سعاد والمحجوب، بعد لقائهما مجددا، وبعدما كانا قد افترقا بسبب ظروف الحمل والولادة. وبعد عودة المحجوب إلى وزان منتكسا من تجربة زواج مختلط فاشلة. هكذا يصبح التحول في الحكاية تحولا في البناء وفي الخطاب الروائي. وتتحول "الفضلة" إلى "عمدة".

٣،٧/ الحكايات المصاحبة: وهي حكايات جزئية لا يمكنها أن ترتقي إلى الدرجة التي وصلتها حكاية سعاد وحكاية الطيب. لذلك ستظل هذه الحكايات الصغرى المصاحبة للحكاية المركزية مجرد فضلة في البناء السردي. وتظل مجرد نتوء سردي يؤدي وظيفة محدودة، تتراوح بين التعليق، أو التفسير، أو السخرية. والسارد في كل تلك الحالات السردية يؤدي دور الراوي في الروايات التقليدية. يؤثث الفضاء ويسد فراغات الحكاية المركزية، أو أنه يقوم بوظيفة الوصف التقليدية كذلك، أي أنه يقوم بتحديد بعض "الوقفات السردية"، التي يمكن التخلص منها. لأنها مجرد هوامش للتعليق أو التوضيح أو خلق المواقف الساخرة. إذا فهي "فضلة" سردية لم ترق إلى مستوى المتوالية الحكائية. ومثل هذه النتوء السردية في مستوييها السالفين (التام وغير التام)، ضرورية في بناء كل حكاية. وقد بينت في موقع آخر كيف تلاعب محمد زفزاف بالحكاية من خلال خلق استطرادات سردية، وجعل للحكاية المركزية جيوبا هامشية. يسيح في عوالمها قبل العودة إلى مربط الحكاية المركزية.

٨/ السارد الواقعي أو السلوكي: لا يمكن الحديث عن بناء الحكاية دون التطرق للحديث عن السارد. ويهمني هنا الإشارة إلى صفة مميزة للسارد في رواية "مصابيح مطفأة". إنها صفة التأمل والتفكير. فالسارد العائد من فرنسا منتكسا، لا يعيش الحياة الصاخبة. بل يتأمل الأوضاع. ويصف مقارنا بين ما كان وما هو قائم. وهو سارد كثير الاستنتاج. يتأمل المكان، ويتأمل الشخوص الروائية، ويتأمل الأحداث ويستنتج. وعندما يستنتج حالة أو ظاهرة يدونها. وتصبح جزءا من البناء السردي العام.

فالحكاية رغم بنائها المتسلسل، والذي لا تخرج عنه إلا بفضل تلك النتوء السردية، والتعليق، والاستطراد. ورغم ميلها للفئة المسحوقة، تلك المصابيح المطفأة في مدينة صغيرة اسمها وزان، تبتعد عن كونها رواية واقعية بالمعنى الدقيق، أي وصف الحياة ومحاكاتها، وتقترب كثيرا من الروائية السلوكية التي تميل إلى التأمل. أي وصف الأفكار. وصف الفكرة عن الحياة. وصف فكرة الشخصية المحورية، شخصية "المحجوب".

ورغم أن السارد في الرواية شخصية مهيمنة، ولا تسمح بتبادل الأدوار سردا، إلا أنها تسمح للشخوص المشاركة في بناء الحكاية المركزية بالتدخل من خلال الحوار. وهذه الصفة ذاتها توهم بأن الرواية واقعية. لكن وضعية شخصية "المحجوب" في الحكاية وحالتها الداخلية تجعل السرد سلوكيا لأن النظرة إلى الواقع هي المحفز، وبالتالي هي الجوهر المهيمن.

٩/ أشكال النتوء السردي:

في "مقابر مشتعلة" يستمر الوجود الذي بني في "مصابيح مطفأة" في شخص المحجوب. الشخصية المركزية. وما تبقى لا علاقة له بما سلف. أود الإشارة إلى أن "مقابر مشتعلة" ليست امتدادا لـ "مصابيح مطفأة" بنائيا.

فإذا كان الزمن / السفر محركا فعليا للسرد في "مصابيح مطفأة" فإن المكان / الإقامة محرك فعلي للسرد في "مقابر مشتعلة". وبين مفهومي الزمان والمكان يتغير السرد ويتشكل. ففي الزمان يجد السرد حقيقته. لأنه استمرار وتحول وحركة. بينما المكان يجعل السرد عاجزا عن التحول دون الحضور القوي للوصف بمستوياته المتنوعة وخصوصا الوصف المسرود.

١٠/ تعتبر "مقابر مشتعلة" سيرة روائية لشخصية المحجوب، يروي فيها الكاتب أسباب تحول الشخصية الروائية وانحدارها نحو الهاوية السحيقة. وقد وظف الكاتب إمكانيات كتابية لتحقيق غاياته منها:

١،١٠/ البناء: ينبني السرد في "مقابر مشتعلة" على وحدتين مختلفتين، الوحدة الأولى تروي ظروف اللقاء بين المحجوب وإيزابيل. وتنحصر زمانيا في محكي الذاكرة الاسترجاعي. وتحقق هذه الوحدة غاية التأطير المرجعي للقصة. ويمكن اعتماد الوحدة، والسرد الاسترجاعي مرجعا في فهم عالمي "مصابيح مطفأة" و"مقابر مشتعلة".

ايقونيا لا يتعدى هذا المحكي خط الثلث من المنجز الروائي. ولهذا فالغاية منه "تأطيرية". وتدخل في باب الإضاءة وترتيب الفضاء. كما أنه محكي "مدخل". وهو مدخل موفق للحديث عن شخصية المحجوب الرئيسية.

ورغم قصر الوحدة الأولى إلا أنها تحتوي على النواة الأساس التي تقوم عليها "القصة". أي الحس الفجائعي، والاستعداد للانهيار، والتلاشي. الذي جاء على صورة انفصال العرى بين المحجوب وعالمه الشخصي الخاص كما يلي:

أ/ الطلاق: انفصال عروة الزواج بين المحجوب وزوجته إيزابيل.

ب/ الأبوة: انفصال عروة الأبوة عند فقدان المحجوب حق لقاء ورؤية ابنه الذي ظل رفقة أمه إيزابيل بفرنسا.

ج/ المكان: انفصال عروة المكان بالعودة إلى وزان وترك فرنسا.

٢،١٠/ الوحدة الثانية:

أطول إيقونيا، وأهم لأنها تشكل استمرار القصة: قصة المحجوب العائد من فرنسا إلى مسقط رأسه وزان. وفي هذه الوحدة يرسم لنا السارد خط انحدار المحجوب نحو الدرك الأسفل. نحو التشرد. وهو انحدار سريع جدا. لكن له أسبابه الموضوعية ونوردها بالتتابع كما يلي:

أ/ موت الأم: يعتبر هذا الحدث الذي بناه السارد، الكاتب بناء محكما واعتمده محفزا رتق به الحكاية المركزية وعبره تطرق لكثير من القضايا النفسية والاجتماعية والسياسية.

وقد سمح له الحديث عن الأم بإدراج قضايا من قبيل سوء التقدير لدى بعض المسؤولين "الجماعيين" أي الساهرين على شؤون الناس (المنتخبين). ومن قبيل تعرية قضايا الصحة العامة بالمستشفيات المحلية؛ كضعف المعدات الطبية، وضعف الطاقة البشرية الفاعلة والنشيطة؛ أطباء وممرضين. ومن قبيل إهمال المسؤولية، والاستهتار بالمرضى ومعاملتهم مثل البهائم. أي الحط من إنسانيتهم. أي من قبل الأخطاء البشرية والذاتية، والأخطاء الموضوعية الخارجة عن الإرادة. ولذا لم يغفل الكاتب / السارد تلمس الأعذار للقوى البشرية العاملة النزيهة التي تبذل جهدها من أجل القيام بأعمالها ومسؤولياتها رغم الضعف وقلة الإمكانيات. كل هذه الأسباب السلبية أدت إلى نتيجة حتمية هي موت الأم. موت سيكون دليلا على نقطة التحول والانحدار نحو الهاوية. نحو مقبرة المدينة حيث يرقد الموتى باطمئنان، ويشقى الأحياء وينغمسون في الدنايا الحيوانية التي تمثلها اللوطية، وإتيان الحيوان (عزيوز وكلبته)، ومعاقرة

الخمر الرخيصة والكحول...وفي المقبرة ذاتها سيشعل المحجوب عود ثقاب في صديق طفولته وتشرده عزيوز لتشتعل المقابر بكل هذه الرزايا.

ب/ جحود الأخ الأكبر: لم يكن موت الأم إلا بداية للانحدار وبداية لتفتت شمل الأسرة، وضرب العزلة على المحجوب. شكل موت الأم منطلقا للجحود كذلك. فالأخ الأكبر لم يتوانى عن طرد أخويه؛ المحجوب، والأخت من البيت الذي أثبت أنه ابتاعه من أمه، وأثبت ملكيته ليعجل بانحدار المحجوب ونهاية القصة. تلك النهاية المأساوية المفجعة.

١١/ إن سيرة المحجوب سيرة إنسان مقهور، يقع بين فكين شديدين وقاطعين، هما: الطموح وضعف الإرادة. فللمحجوب إمكانيات إيجابية عديدة ذكرها السارد. إنه طالب جامعي، أي أنه حصل على مستوى عال من التعليم والمعرفة. وكان بإمكان هذا المعطى أن يحميه من الانحدار لو رافقه تحول في الواقع. لو أن الطالب الجامعي لم يصطدم كغيره بالبطالة وبوار الشواهد الجامعية في سوق الشغل. ويورد السارد أن المحجوب كان واعيا بهذه المسألة العويصة. وبأنه اختار منذ البداية الاعتماد على ذاته وتحقيق طموحه خارج الوظيفة المحدودة التي ستوفرها له (شهادة) الإجازة والعمل (الوظيفة الحكومية). وقد تحقق له ذلك بعد لقائه بإيزابيل وكرستين. والزواج من الأولى والرحيل للإقامة معها بفرنسا. هل يمكن إرجاع الفشل إلى الاختلاف الديني بين المحجوب المسلم، وإيزابيل اليهودية، بدل الخيانة التي قام بها المحجوب وليس إيزابيل؟ تأويل قائم وممكن الاشتغال عليه. في التحليل.

وقد مدح المحجوب في الرواية التربية البدنية والروحية التي منحتهما له التداريب الشاقة والمنتظمة والصارمة التي التزم بها يوميا (أربع ساعات من التدريب موزعة بين الصباح والمساء). وكان هذا أيضا معطى إيجابيا يمكنه حماية المحجوب من السقوط والانحدار. وقد حماه بالفعل من السقوط في أياد مخربة.

ومع ذلك بدا المحجوب ضعيف الإرادة عاجزا عن مقاومة الانحدار. واستسلم للحوادث تفعل به ما تشاء. استسلم للعطالة. استسلم للهواجس الدفينة التي انطوت عليها نفسيته، وتأثرت بها. أعني ضعف الإمكانيات، فشل الزواج، فشل الحب، ضعف الروح الوطنية والمسؤولية لدى الكثيرين...

إن سيرة المحجوب لا تروي فقط حكاية حياة شخصية، إنها تروي حكاة مدينة وحكاية وطن. وما يبرز ذلك ويبرره النتوءات السردية التي أراها مكونا خطابيا مهما في كتابة الروائي أحمد الكبيري. لأنها عبارة عن جيوب يفرغ فيها الكاتب الكثير من الأفكار التي تزدحم في ذهنه، والتأملات التي اجتهد في استنباطها واستخلاصها من تجربته وتفكيره الشخصيين.

ويمكن تصنيف تلك التأملات والنتوءات حسب وظيفتها الخطابية، سواء ما تعلق بالخارج (المرجع) أو الداخل (القصة)، كما يلي:

أ/ نتوءات إضائية: يستعملها الكاتب لترميم الحكاية المركزية. ووظيفتها أساسية في لم أطراف الحكاية. وأيضا من أجل خلق الانسجام للقراءة، ولوضع القارئ أمام عالم متماسك. هذا الذي ذكرته بخصوص الوحدة الأولى في رواية "مقابر مشتعلة"، والمتعلق بسرد أسباب اللقاء وظروفه بين المحجوب وإيزابيل. إن هذه الفواصل تلعب دورا وظيفيا في الرواية عندما تقدم معلومات للقارئ هو في حاجة إليها.

ب/ نتوءات إحالية: وأفكر في أنها الإحالات التي يرويها السارد ويقدمها الكاتب لإبراز ظاهرة اجتماعية تحيل على مرجعية المجتمع أو الاجتماعي والواقعي. وقد تحيل على مرجعية فكرية وثقافية أيضا أو تحيل على مرجعية سياسية وتاريخية. ولهذا يمكن نعتها كذلك بالنتوءات المرجعية. وأورد منها للتوضيح ما يلي:

ب.١/ الإحالة الاجتماعية: تشريح وضعية الإنسان البسيط في المجتمع الوزاني (المغربي)، وهو يعاني من قلة ذات اليد. يجد نفسه محاصرا في عيشه، ومرضه. ولا يستثني الكاتب في هذا المقام مسلما أو يهوديا. ولعل المشهد الخاص بوصف بيت (العالية) دليلا على هذه الإحالة المرجعية الاجتماعية.

ب.٢/ الإحالة الثقافية: يمكن توليدها واستنباطها من سابقتها. - ونحن إذ نفصل بين الإحالات فلفرض التوضيح والتبسيط والإفهام- أي الوقوف على البعد الثقافي المغربي المتمثل في تعدد ثقافات الإنسان المغربي سواء ما تتيحه اللهجات واللغات المتحدث بها: العربية الفصيحة والدارجة، الأمازيغية بفروعها، الحسانية، والفرنسية والإسبانية...أو المتوارث من العادات والتقاليد والأعراف التي استوطنت المجتمع المغربي على مر العصور، تبعا للأقوام التي عاشت به حسب دياناتها وعقائدها. وهو ما يمكن الإشارة إليه تحت عنوان جامع: "ثقافة التسامح والتعايش".

ب.٣/ الإحالة السياسية: وتتمثل في مظاهر مختلفة تعرض فيها السارد لغياب روح المسؤولية لدى الكثير من المنتخبين الجماعيين. ولكن تبرز هذه الإحالة في الفقرة التي أورد فيها الكاتب إشارة إلى أحداث ١٦ ماي ٢٠٠٣م بمدينة الدار البيضاء.

ج/ نتوءات حكائية: ويمكن هنا تصنيف الحكايات الصغرى المصاحبة للحكاية المركزية. وهي حكايات تأتي في صورة الوصف للشخصية أو للمكان. وتأتي بوضوح عندما يتعلق الأمر برواية حكاية شخصية أو حدث ورد ذكره في النص. تضاف إلى كل ذلك الوقفات المبهجة التي يرويها السارد في صيغة خبر أو نكتة.

عموما تأخذ النتوءات صورا مختلفة لكنها لا تتحول عن الخطين الأساسيين؛ خط الخطاب، وفيه إضاءة وترتيق الحكاية من الخارج. وخط القصة وفيه يزرع الكاتب المحفزات التي تساعد الحكاية على الاستمرار والتحول.





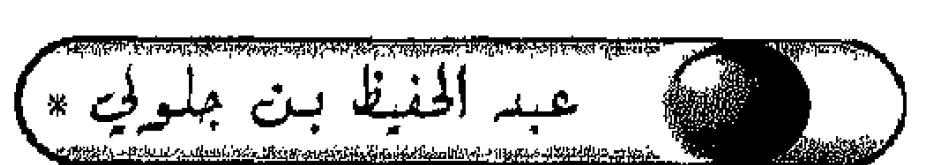
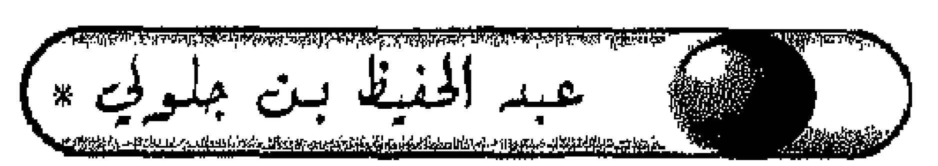
•كاتب من المغرب

الإحالات

×/ الكبيري، أحمد؛ مصابيح مطفأة. رواية. ط ١. مطبعة النجاح الجديدة.الدار البيضاء. ٢٠٠٥م

×/ الكبيري، أحمد؛ مقابر مشتعلة، رواية. ط ١. مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء. ٢٠٠٧م.

شاعرية الذات في المجموعة الشعرية "تحولات فاجعة الماء" لعبد الحميد شكيل

عبد الحفيظ بن جلولي *

انطلاقا من أن (إعادة القراءة ليست استهلاكا وإنما هي لعب)١ كما يقول بارت، فإن لعبة النص، من متاهات العالم الخفية التي تشكل ملاذا شاعريا إلى صورة الذات الأخرى التي تحوّل الإحساس كلمات انتفاضة، تنبني منظومة الشعر كـ" لغة تنطلق من الجسد مبرزة ما تضمره الروح حيث تتوحد بالشعر كل الأشياء" ٢، تنبني هذه المنظومة دون تحديد لأي اتجاه قد يُعِين القارئ على العودة إلى بداياته، لكن لذة القراءة في هذا التوهان المتوحش الذي يَنفضُ بالاشتباك مع الأفكار واللغة كدلالات على البدء، فالقراءة مستوى جمالي تتحدد به نغمية الذات القارئة في ارتحالها المزدوج إلى الذات الحالة. الشاعرة. تناغما مع تجربة الشاعر، وارتحالها إلى الآخر محاولة إشراكه في متعتها التي أحسّتها.



القراءة في " تحولات فاجعة الماء" لعبد الحميد شكيل تجّر إلى التعلق بالجملة الشعرية التي تكشف في بعض مستوياتها عن تقارب شعري بين النص وتحولات الذات، حيث يصبح النص فضاء لانسراح قوي لهذه الأخيرة، متمثلا في لعبة استبدالية تمتح من الأواصر الوجدانية/ المعرفية مع الآخر(الإنسان والمكان) من جهة ومن تخييم فجائعي لمفهوم الفقد والانهيار من جهة أخرى.

العنوان / بذور الذات:

" تحوّلات فاجعة الماء " جملة تحمل إمكانية الإشارة إلى الذات، فـ " تحولات" جاءت بصيغة الجمع و" فاجعة" جاءت بصيغة المفرد النكرة لكنها عُرِّفت بالإضافة إلى الماء، وحالات الماء، إمّا إضفاء حالة خصب إذا كان في المستوى الطبيعي، أو حالة جدب إذا شح عن ذلك المستوى، ويفيض إذا زاد عن ذلك.

التقسيم الدلالي يفصل بين حقلين معنويين: تحولات وفاجعة الماء، بما يوحي إلى أن مسار النص تحكمه الفجائعية غير الثابتة بدلالة الحقل الأول " تحولات"، وإذا كانت عملية إنتاج النص تتدرج ضمن مفهوم الدفق الذي تغذيه حالات الذات من حزن وفرح وتوتر (ما بين الحزن والفرح)، فمفردة الماء تقدم نفس المفهوم الطبيعي الذي يماثل الذات في تحولاتها العاطفية والمعرفية، ومنه، ألا يمكن أن يكون الماء إحالة إلى الذات؟

النص ـ فضاء الذاتي/ المعرفي:

لحظة الكتابة الشعرية، لحظة غياب لأجل الحضور، لأنه في الآن ذاته الذي يرتحل الشاعر عبر اللغة إلى غيابات القصيدة " ليشرح العالم ويَحُطه أمام الأنظار ويعلن عن عالم ثان"٣، ينصرم ذاتا من بين أحابيل الارتحال الشعري ليشرف على فاعلية التأثيث المرجعي لدهشة الغياب، أي تقديم النص و" تدعيمه بمجموعة من الانتاجات: (اسم المؤلف، العنوان المقدمة...)... لضمان حضوره في العالم، " تلقيه واستهلاكه في شكل كتاب"٤ كما يقول جيرا ر جينيت

المجموعة الشعرية" تحّولات فاجعة الماء" تمتلك الإغراء الذي يشدّ إلى نصوصها بمجرد الانفتاح على مستويات درسها الشعري، المُجَمَّل بتدرّج عناصرها الموازية، من العنوان إلى العنوان الداخلي الذي يُقدّم بزيادة " مقام المحبة"، حيث الانقداح التلقائي لرائحة الذات، إذ يتوفر من إمكانية إحالة مفردة (الماء) إلى الذات، حضور مفهوم المحبة على اعتبار أن الماء أصل الحياة، وهو مُترغّب نظرا للدلالات التي يفجرها استلهامه كمادة للإبداع، فـ " في الشعر شيئا يشبه الماء وهو ما يثير ويدفع إلى الارتواء منه.."٥ وعند تخوم النص الأكثر معرفية نعثر على تجاور أشد شعرية للكلمات انطلاقا مما عَرّف به الشاعر العنوان، فجملة "مقام المحبة" تنساح على مجموعة مفاهيم تتطرق إليها مستويات المجموعة عبر الكلمات التي " تقوم بعملية حب"٦ فيما بينها كما يقول بروتون، وإذا تأملنا الإهداء العام الذي يتصدر المجموعة، فالمهدى له (حيدر حيدر) تربطه بالشاعر شراكة العشق للمكان ولوعة الإبداع، ثم نلج بعد ذلك "مقدمات"ص ٤، ٥، حيث جاءت "خطابا مساعدا " ٧ بتعبير دريدا أراده الشاعر أقواسا مفتوحة على المعرفي والإنساني، ليكون عتبة نصية تكتنز إيحاء مفهوميا " إن على مستوى تلقي الأعمال وتقريبها إلى القارئ، أو على مستوى خلق حوار نقدي، أو ما شابهه، حول النص المقدم له.." ٨، وبهذا الاقتراح شكلت" مقدمات " وظيفة اغترافية تنهل من العنوان وترش على فضاء النصوص: مع بوشكين، الحرية . الحركة، ومع سان جون بيرس الإنسانية . السلام،

ومع إدوار الخراط الحرية - المحبة.

تتوزع المجموعة بعد ذلك ثماني إهداءات فرعية تابعة لنصوص معينة، يتوجه بها في استلهام لمعرفية شفافة، إلى رفاق الحرائق والبوح، العابرين إلى الذات، ضمن تبادلات رمزية لتكريس استمرارية الأنا والآخر كما سيتبين لاحقا في النص، وحتى عندما يتوجه إلى.. المرأة الرفيعة.. في نص" فضاء القوس" وإلى" القل: الناس والبحر والأمكنة الأليفة " في نص" وردة البحر عذرا " إنما يمثل هذا الإهداء استدعاء لذات المعرفية وذات العبور إلى الذات، ولعل المتناص الخارجي المتمثل في أحد حوارات الشاعر، يضيء بما فيه الكفاية هذا الجانب حيث يقول: " حضور الشخصيات المبدعة والعارفة في نصوصي هو حضور جمالي وإبداعي، يجعلني في تواصل معرفي وجداني شفيف مع هذه الشخصيات التي هي علامات في حقولها.."٩

الذات / الحب مشتلة النص:

الاشتباك مع القصيدة عند شكيل، هو " حركة متبادلة تحدث بين الشاعر والقصيدة اللذين يغيّران بعضيهما بعضا ويتآزران ويتكوّنان في تشكيل مستمر "١٠، لذلك تصر فكرة المركزة على الحضور في شعر شكيل، بمعنى جذب القارئ إلى المركز النصي بسبب انغلاق المعنى وانحسار شواطئه إلى هذا المركز، لكن لحظة الحركة نحوه هي لحظة الانفتاح على الجوهري، لهذا فـ "القارئ الضروري يجب أن يدخل في الدائرة الشعرية، فالشاعر والقارئ لحظتان لحقيقة واحدة. "١١ والقارئ عند شكيل " مفردة حياتية "١٢، ولعل نص" الشجر المقاوم " يفضح شيئا من الذات الشكيلية في تعاطيها السار مع الآخر المتعدد(النص، القارئ، اللغة..).

بداية، معاينة النص تبيّن انفصالا تفسيريا بين العنوان والمتن، حيث أن دلالة المقاومة التي ينغلق عليها العنوان لا تنطبق على دلالة الانسلاخ التي ينغلق عليها المتن،

" انسلخْتُ من نسيج اللغة التراث، ..."ص ٧

الذي هو في حقيقته (المتن) خطاب عتاب ولوم موجه إلى الآخر، هذا الآخر غير معرّف، ولعل في تغييب الإهداء قصدية في تعمية الآخر وعدم الإشارة إليه، وبالرجوع إلى عنوان النص نلاحظ أنه يتكون من حقلين دلاليين:

حقل جنس: الشجر.

وحقل فعل: المقاومة.

والمقاومة بإضافتها إلى الشجر، يصبح مجال تعريفها في حقل رد فعل الشجر هو مواجهة فعل الريح، التي تصبح رمزا لعوامل التغيير السلبي أو " الفاجعة " بتعبير النص، والشجر لا يقف جامدا في مواجهة الريح، بل يساير اتجاهه في حركة تحافظ له على كيانه، وبانفصال موضوعة العنوان الدالة على المقاومة عن موضوعة النص الدالة على العتاب واللوم، يتركب دلاليا خطاب الاستدعاء المبني على الحب، لأن " الشعر تعبير عن وجودانية الشاعر نفسه وإبراز وجدانية الغير، ومعناه أن الشعر لا يتحصر في ذات الشاعر بل هو مشاركة بينه وبين المتلقي."١٣ كما يقول الشاعر بنسالم الدمناتي، فينهار منطق الانفصال الظاهر لصالح الاتصال الخفي، إذ أن العتاب واللوم لا تحركه إلا دوافع الحب، وبتعمية المخاطب يصبح القارئ احد عناصر الآخر موضوع الخطاب، ومطالبا بالتواصل مع الذات البائنة له عبر حقل نضالها المتمثل في المقاومة من خلال التصدي لدواعي الانهيار:

"لو انك خاطبت الموج.. "ص ٦ / " وحدقت في وجه القصيد.. " ص٦ "/ لو أنك أدركت هول الفاجعة، تحصنت بالشعر.. " ص٦/ " انسلخت من نسيج اللغة التراث " ص٧.

" لو أنك قلت، لما تصدع سور البلاغة العربية.." ص٧.

و يسري الحب على فضاء النص في حد ذاته كدلالة قوية على تفجره من شرشرات الذات المتحصنة خلف "الشعر" و" البلاغة العربية" و" نسيج اللغة التراث".

فتنة النص / اللغة الذات:

ما يميّز شكيل هو قاموسه اللغوي، حيث ينحت المفردة حتى لكأنّها تنزلق مموسقة مغنّاة، إلا انّه تجاوز ذلك في مجموعة " تحولات فاجعة الماء " متطرقا إلى موضوعة اللغة ككيان طوّحت به الفجيعة وأنهكت ركائزه، ولعل القصد من ذلك، الفصل بين اللغة النغمية مادة التشكيل الشعري، واللغة الكيان التي تؤرخ للحظة الذات في مسار النص، لأن الشعر " لغة تنطلق من الجسد مبرزة ما تضمره الروح حيث تتوحد بالشعر كل الأشياء.."١٤، لذلك يزخر النص بمفردة اللغة التي تتلون وتأتلق مع غيرها من المفردات لتشكل قاموس معرفيتها وفق اندماج كلي، بين ما هو راهن وما هو مستقبل، طارحة إشكاليات تدافعها الوجودي.

تضاريس النص المؤثثة بمحمول مفردة اللغة، تجذب إلى مساءلة المقول الشعري، فنص " طقوس غير متزنة " ص١٠ نص فجائعي بامتياز تدل على ذلك مفردة " نشتهي " التي تعني ترغب المفقود، ثم تتوالى بعد ذلك تمنيات الاسترجاع لمكاشفة البحر، والتوحد بالندى والنرجس وينابيع الطفولة، وصفاء اللغة، وجذوة البسمة،... جاء فعل نشتهي بصيغة المتكلم الجمع، للمبالغة في كشف وجع الذات وسلطة الموضوع، وممّا لا لبس فيه أن الإشارة إلى الذات تعني في ما تعنيه التحام الموضوع بها، وورود نصا يعني تفجرّه منها، فالجملة الشعرية:

" نشتهي أن نتوحد بالندى والنرجس، لغة العين العاشقة!" ص١١

تجمع بين حقلين دلاليين:

الحقل الدلالي للطبيعة: الندى والنرجس.

و الحقل الدلالي للجسد: العين.

يربط بينهما التوحد في سياق الجملة، لتوافر التواصل بينهما، فأنبل ما في الجسد هو العين وأزكى ما في الطبيعة هو الورود، وأفضل ما يقع عليه نظر العين هو الجمال، والنظرة مبتدأ العشق، فالعين تدرك الورد وكلاهما مجال المحسوس، بينما العشق يُدرك الجمال وهو المجرد المحذوف الذي يستشف من سياق الجملة الشعرية، ومن المحسوس إلى المجرد تتشكل " لغة العين " بتعبير النص أو اللغة المعنى.

و بالانتقال إلى الجملة الشعرية التالية:

" نشتهي أن نعيد للغة صفاءها، بهجتها الضائعة!"ص١١

نتحسس ذلك المفقود في تداول اللغة، حيث العلاقة معها تتصرم من مجالية العشق، وبذلك يعوزها الصفاء والبهجة.

فقدان اللغة إدراكيتها في دوائر الجمال، نتيجة منطقية لممارسة فعل إقصائي عليها، يوجزه نص "جثث الماء" في المقطع الشعري التالي:

" نضطهد اللغة / نكسر وحدة الإيقاع / نحبط متعة النورس في تشظيات الورد المبهور..١٠

نقيم العرس اللغوي، ندججه بصبوات الشعر المدحور" ص٢٨ ٢٠

بمقابلة الجملتين نثبت الثنائية الضدية التالية:

" نضطهد اللغة" / ١ و" نقيم العرس اللغوي"/٢ ص٢٨.

نلمس حضور اللواحق الدلالية لحقل الاضطهاد:(نكسر، نحبط)، بينما تغيب اللواحق الدلالية لحقل العرس في الجملة الثانية(٢)، وبفحصها نتبيّن أن المفردات التابعة لها، هي في الأصل لواحق دلالية لحقل الاضطهاد في الجملة الأولى: (ندججه، المدحور)، ويتّضح من ذلك أن الثنائية الضدية قائمة على اختلاف الوسيلة في انهيار اللغة (الاضطهاد والعرس)، هذه الوسيلة تؤدي إلى هدف واحد وهو تكسير اللغة بدلالة هيمنة حقل الاضطهاد.

في ظل هذا الانكسار لا يقف الشاعر مكتوف الأيدي، بل يحاول أن يكون فاعلا داخل الإطار الذي تنشط فيه إمكانياته العطائية، ففي نص " تداعيات صباح النفس الأخيرة " ص٥٤، وهو نص يفضح انهيارات اللحظة بدلالة الإهداء الموجّه إلى المبدع المغتال " طاهر جاووت "، نقرأ الجملة الشعرية التالية:

"هوّمتُ كالضّليل، شربتُ ماء اللغة، ترياق الشعر الدفاق"ص٥٥.

ورد الخطاب بضمير المتكلم، وفي ذلك إشارة واضحة إلى الذات، مصدر النص بالمفهوم الإبداعي، وليس بالمفهوم الإنتاجي، إذ باستفحال الهجمة الشرسة على اللغة كمعادل موضوعي ورمز للإبداع، لم يبق إلا التحصن بقلاع اللغة ذاتها، " شربت

ماء اللغة " فهي بالنسبة للشاعر مجال إبداعيته المفضي إلى المعافاة "ترياق الشعر الدفاق "، وبمقابلة الجملتين الشعريتين:

"شربت ماء اللغة" ص٥٥ .١

" إن الموت يعشق دم البلاغة "ص٥٩ .٢

نحصي بعض الثنائيات الضدية ومنها: اللغة (١) في سياق النص/ وجود

الموت (٢) / عدم

الماء في سياق الجملة الأولى / حياة

الدم في سياق الجملة الثانية / موت

الجمع بين الجملتين يحيل إلى فجائعية تمركز للاغتيال المعنوي والحقيقي، إذ أن الماء الذي يشربه المبدع لغة تنتزعه منه النزوة دما، لذلك تراوحت في الجملتين مفاهيم الوجود والعدم، الحياة والموت، ولهذا فالرهان قائم على الانتصار للحياة، لان الدم الذي تشهاه النزوة فيه أيضا معاني الحياة، وواقعا الإراقة ليست مطلقة لأنها مقيدة بالحقن وذلك هو مجال اللغة التي تحتوي ولا تقصي فهي: " متسع اللغة، فضاء الاختلاف "ص١٢٤، والاختلاف وحده قادر على امتصاص الانهيار، وهو دوما سلاح الذات العارفة.

الحزن ـ الفرح / إبداع الذات:

نص " تحولات فاجعة الماء" ص٧٢، يكتسب مذاقا تبجيليا من خلال إصراره على أسر القارئ وإجباره على إعادة القراءة، والنص من خلال المعنى المستفاد يحتمل إمكانية الإحالة إلى الآخر بدليل الخطاب الموجه بضمير الغائب، مع ملاحظة انه من النصوص الخالية من الإهداء، وعليه فهو يحتمل أيضا إمكانية ترجمة حالات أصدقاء الشاعر سواء الذين مضوا، أو الذين هم على قيد الحياة، كما يمكن أن يحيل إلى الذات، وهذا يُستقرأ من خلال إهداء الشاعر الخاص لي، حيث جاء فيه:" هذه" تحوّلاتي " اقصد نزف الروح، وهجس الذاكرة و" فاجعتي "... إلا أن نهاية النص قد تجمع بين الاحتمالين الواردين، فبعد أن يستعرض الحالات التي كان يأتيه فيها المخاطب الغائب كل صباح تنغلق النهاية على الانجذاب إليه (الغائب) : " مسحورا اتبعه "ص١.٧٨

لتصل بعد ذلك إلى التوحد : " ألبس جبة نفسي وأدور " ص٧٨ .٢

من خلال هذه النهاية، نستشف بنية النص التي تمعرف فنيا لحزن يفقد تسمياته لحظة إدراكه نصيا، حزن متبادل تنبثق منه دلالات النص الإبداعية، يقول الشاعر: "

يشرب صوت حزني المشنوق " ص٧٢

وفي مقطع آخر: "ولما يبلغ ذروة الحزن المأسور.." ص٧٦

لعل الشاعر أراد أن يشير إلى الذات العارفة كمعين لحزن بالضرورة فني/ إبداعي، انتقل من مستوياته الساكنة إلى مدارج الشاعر الافضائية، وبالتالي كل من يغترف من هذا الحزن، إنما يأخذ من هيئته (الحزن) الإبداعية، لذلك طعَّم الشاعر النص بالمفردة الشفافة (السحر) في الجملة (١)و(الجبة) في الجملة (٢).

ولا يستدل على هذا الحزن بما هو خارج نصي إلا في حالات أشد توهانا، فالجملة الأولى، تضيف السحر إلى حالة الإتباع، ومعنى سَحَرَهُ "استماله وفتنه وسلب لبّه "١٢ أي حَوّله من حال إلى حال، فتلبّس الحزن أسدال الحالة الجديدة، وانفلت من التحديد، ولعل الجملة الشعرية الثانية(٢) تشير إلى ذلك، فالجبة رمز صوفي، ومن سياق الجملة يمكن أن نستنتج مفهوم التعلق بحقيقة الذات، ومنتهى النشوة هو الرقص الصوفي المشبع بالدوران والدائرة رمز للكون والفناء فيه، وتلك هي أحد مرامي الشعرية التي تتخلق من متاهات الأضداد في سياقات المعنى، فالشاعر يحدد الزمن الصباحي "كان يأتيني كل صباح "ص٧٢، لإثبات حالة أشد تحولية، فالمقابل سكون زمني معتم (الليل)، والصباح لحظة ولادة إشراقية تختلف جذريا عن ما قبلها، وهي تتفق مع حالة الإتباع السحري للآخر(المخاطب الغائب)، ومن جهة أخرى تتفق مع حالة المعاني التي تكتسب توهانها الشفاف المنفلت من التحديد، بعد تحديد الزمن يقدم النص حالة سحرية لحضور المخاطب الغائب:

" ملفوفا بشدو العليق الغامض "١. فرح

والشدو حالة فرح لا تفسر إلا بالمقارنة التقريبية مع النشوة العصفورية في أعمق حالاتها الإبتهاجية لحظة انبلاج ضوء الصباح المتحرّر من خلفية سماوية شديدة الإزرقاق وبقايا لعتمة شفافة وآثار حمرة شفقية، المواجهة مع المشهد تغيّب التسميات، لهذا كان شدو العليق غامضا.

تستمر التحوّلات في إنتاج الحالات السحرية فتجعل المخاطب الغائب:

" يومض كالبرق " ص٧٢

" ثم يخبو في منحدر الردهات " ص٧٢ .٢ . حزن

والملاحظ من خلال الجملتين الشعريتين، إن الشاعر اشتق حالة الحزن من ثنائية ضدية، ولم تأت كما الفرح منساقة تلقائيا في مباهج الولادة الصباحية، وذلك لأن الفرح أصل والحزن طارئ، والمقابلة بينهما تنتج:

يومض(نور) / يخبو(ظلام).

البرق(علو) / الردهات (انخفاض).

نستنتج من الانتقال بين مستويات المعنى في اللوحة الشعرية، حالة التحول المراد طرحها إبداعيا، لكن من خلال الفجائعية المتوسّمة وجدانيا في مطالع الألفاظ التي أمهلها الشاعر مداها في تخليق لحظات الذات الأشد اندماجا في سحرية الإبداع، وهو المأمول من لغة الأدب التي (لها تنظيم داخلي خاص)١٦ وتتميز بـ (التراكيب البلاغية المبنية أساسا على المجاز) ١٧.

بعد أن يتتبع الشاعر حالتي الفرح والحزن عند المخاطب، يبادر إلى تركيب صورة تجمع بين الفرح والحزن، حتى ليغدو الحزن حالة من حالات الفرح، يقول الشاعر:

" يكرع حزن نفسه الملأى بالإشراق، .٣

يلملم ذاكرة الأشجار الهرمة، .٤

كيما يعطي للمعنى شكله الرائق! " ص٧٤ .٥

تشتمل الجملة الشعرية (٣) على حقلين دلاليين مختلفين (الحزن والإشراق)، والنفس وعاء للحزن والإشراق، إلا أنها ملأى بالإشراق مما يضيّق مساحة الحزن، والجمع بينهما دلالة على إبراز الصراع، حيث يقول د.عثمان حشلاف: " إن أخص ما يميز صور التقابل والتنافر والتضاد هو الصراع والتجاذب والتوتر الناتج عن تناطح كتلتين او نزعتين في الإنسانية"١٨، هذا الصراع ذو طبيعة خاصة وليس تغليبيا، المراد منه تجسيد حالة النشوة التي انكتب بها النص حتى تماهت المفاهيم وغدا الحزن كالفرح، فأنساق المخاطب" يكرع " بتعبير النص، وللفعل. كرع. دلالتان، فهو من جهة دلالة على حضور الماء كحالة فيض تتساح على الفرح كما تتساح على الحزن لأن الوعاء الذي يحتضنه إشراقي فيتلبس هالاته، ومن جهة أخرى فان فعل كَرَعَ لغة: " مَدّ عنقه وتناول الماء من موضعه " ١٩ وهذا خلاف الشرب بما يدل على أن الحالتين منشأهما الذات، وتقلب هذه الأخيرة بينهما واستشعارهما الخاص (الجمع بينهما زمنا)، والتعبير عنهما خارج المألوف الذي يختلف جملة وتفصيلا عن الاستشعار العام الذي قد يهملهما كحالتين دافعتين على الإبداع، كل هذا لإنتاج المعنى وهو تتويج روحي / جمالي لانفعالات الذات الخلاقة، والتي أشار إلى لوازمها في الجملة الشعرية (٤) (ذاكرة الأشجار الهرمة) ولا محالة أنها أشجار المعنى الذي تشير إليه الجملة الشعرية (٥)، ولا شك أنها تضفي على أشجار الواقع من خلال الإبداعية المُنتجة سيرورة مختلفة بما يتفضل به المعنى (الإبداعي) على إنجاز الواقع البديل وهو ما يدحض" السؤال التقليدي للواقعية(ماذا تستطيع أشجار الكتب ضد أشجار الواقع؟ ٢٠ كما قال ايف برجيه، ويركز الاهتمام حول سؤال بول ريكور:" كيف يكون المعنى ممكنا؟ "٢١

وعي الجسد ـ الروح / وعي الذات:

الوعي بالشيء، يعني إعادة ترتيبه ضمن مجال الإدراك، أي تغيير الرؤية إليه، مما يكون دافعا إلى تحوّليته في مستويات غير مألوفة، ومنه يكون الوعي بالجسد هو "إعادة النظر بمفردات الأعضاء في الجسد وتحميلها مدلولات ومفاتيح تخرجها من ثوابتها واعتيادها نحو إبتكارية إشارية واحتمالية جسدية جمالية تحديثية"٢٢، والمجموعة الشعرية في بعض جوانبها تخرج بالجسد من قاريته إلى انسراحاته الابتكارية، ففي نص " تداعيات صباح النفس الأخيرة "ص٥٤ يقول الشاعر:

" طلع من جسد الماء، كان مصقولا كعين

التنين،

أبرق لي صبحا، ثم تماهى في عطر بذل الروح!" ص٥٦

والخطاب موجه إلى شخص المبدع المغتال طاهر جاووت، بدلالة الإهداء.

الجملة الشعرية " طلع من جسد الماء "، تشير إلى طلوع شخص بعينه (جسد وروح) من " جسد الماء"، ومجاز إضافة الجسد إلى الماء، تعني بالضرورة وجود الروح، وروح الماء، شفافه الذي هو جوهر فيه، بما يُرتّب شفاف الجسد المائي كرمز للوجود الموضوعي له، والمراد من مركزة الجسدانية الواقعية (جسد المخاطب) والجسدانية الرمزية (جسد الماء)، هو الإحالة إلى ما وراء الجسد أي الروح، وبالتالي التهيؤ للتعاطي التلقائي مع ثنائية المدنس / المقدس، ودلالة ذلك من سياق الجملة (طلع.... ..مصقولا..) فهو انغطس على هيئة وخرج على هيئة أخرى، أي تطهر، وبما انه انتقل إلى العالم الآخر (بذل الروح) يكون قد اكتسب منه أبديته، فهؤلاء " طهرانيون أبديون يحررون أجسادهم من الرتق والخوف والآثام أو مغتسلون يسكبون على أرواحهم ذلك الماء المقدس"٢٣، والإشارة إلى روح الجسد الواقعي تنبيه فني إلى روح الجسد الرمزي، التي تحيل إلى الشفاف، والجملة الشعرية تبني المعنى على تبادلية فنية، فالجسد الواقعي تطهر بالماء وأخذ منه شفافه، وجاد هو الآخر بما حصل عليه من شفاف . الروح . كأغلى ما يمكن أن يُقدّم كعطاء، مكتسبا من ذلك أبديته لاستمرار وهج الشفاف المعنوي، سواء على مستوى الماء مصدر الشفاف أو على مستوى فعل التضحية أو على مستوى ما خلفه من الإبداع.

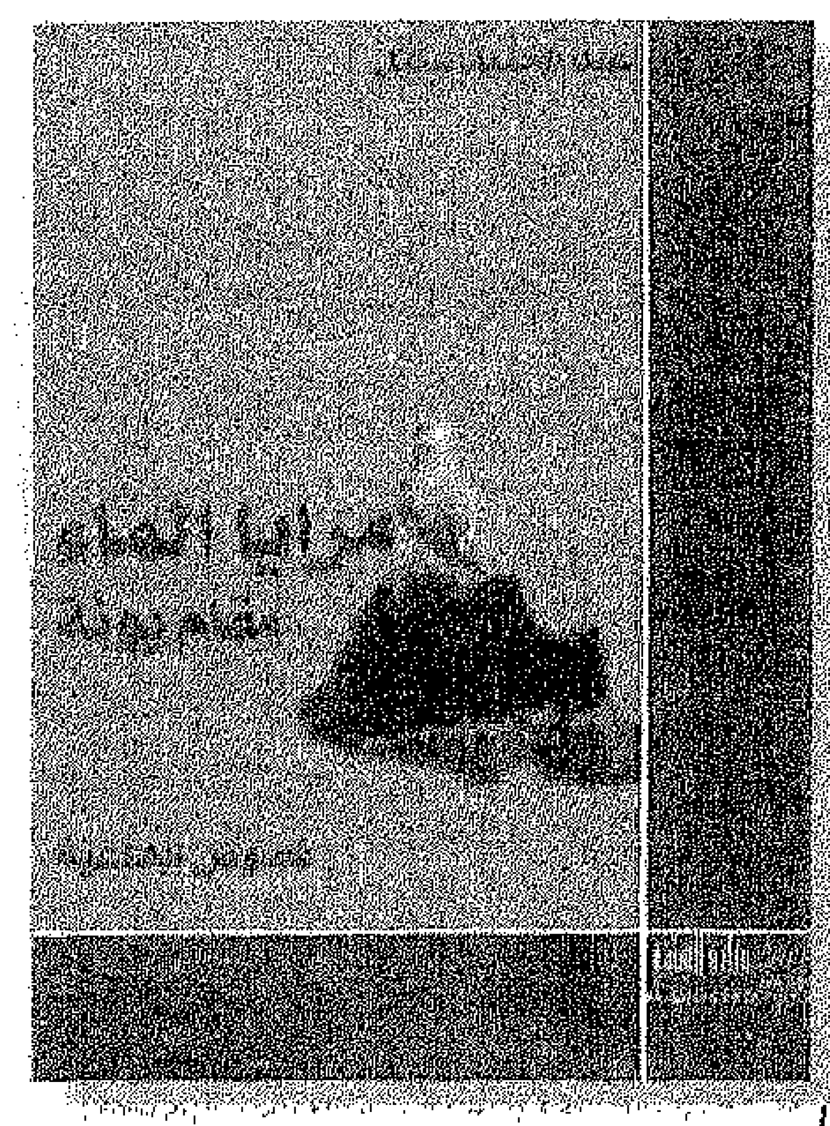
يستمر النص في إنتاج ثنائية الجسد/ الروح في إطار تحولية إبداعية شفافة، يقول الشاعر:

" يرتدي معطف جسده، " ص٧٢،

هذه اللحظة الشعرية هي لحظة تابعة لما قبلها، وهي لحظة روحية، لان الارتداء ستر، والجسد وعاء للروح، وكأني بالشاعر يولي أولوية إبداعية للجسد، لا تقصي الروح، لأن مباشرة مهامها الاستكشافية في دائرة الأسرار تستلزم حضور الجسد:

" ويذوب في سر العتمة" ص٧٢،

و عندما تتحول العتمة إلى سر يستدعي الذوبان فيها، معنى ذلك أن غشاءها الكثيف بالظلمة أو جسد العتمة، يُغلّف شفافا (روح)، يلاحظ أن معنى الروح في كلا المفهومين، الجسد والعتمة محذوف وأشير إليه في العتمة بالسر وفي الجسد بالإيحاء إلى المقابل، وبهذا تُنتج آليا ثنائية المدنس (الجسد والعتمة) والمقدس (السر) أو (الروح)، وعليه تكون التحولية الواعية بالتقاء الجسد والروح، حالة في مستويات أشد إبداعية وقدرة على النفاذ إلى عمق الأشياء وجواهرها، مما يُحقق للجسد لذته وللروح أشواقها:



" كان يأتيني كل صباح،

مشوبا بالحمرة القانية،

مغمورا باللذة والأشواق،" ص ٧٣.

و الجسد الذي يُقدّمه النص، لا يجعله مفصولا عن سياقه الروحي، فهو في جميع الأحوال رفيق الروح:

" كان يأتيني كل صباح، / معتمرا شكل البوح، / مفتونا بالجسد العامر ببتلات الروح، " ص٧٧.

ثنائية الذات / المكان . إنجاز المعنى:

" تحولات فاجعة الماء " النص الذي يختتم فرصة التحليق حول الذات ليجعل الرحلة أكثر انتصارا لما " يمكن أن يساعدنا على إعادة تشكيل المشاهد المشتتة، بإغلاق العينين والتأمل بعيني المخيّلة فقط " ٢٤، ففي نص" مطر الضاحية "ص٤١، . وعلامة(مطر) حسب تأكيد دي سوسير " على ضرورة التعرف على العلامة من طرف المتلقي بوصفها علامة، من خلال توليدها لاستجابة تأويلية في مساره الإدراكي، .."٢٥ ، وعليه يصبح الماء علامة يقترحها النص لتأويل مستمر، في هذا النص تعقد الذات شراكاتها مع المكان (أيا هذي البلاد)، ومن خلال نسيج العلاقات، تحاول(الذات) البحث عن المعنى من خلال التموضع الشفاف في حرائق صوفية حادة، تتوسّله(المعنى) في الطبيعة (الرياح وصوت الماء)، فالذات من خلال توجيه الخطاب إلى المكان(أيا هذي البلاد، ..) إنما تحاول أن تتغلغل فيه من أجل التغيير، يقول الشاعر:

" أيا هذي البلاد التي أوقدت دمها في دم الزعفران!

واستطالت أنوار فضتها في أزقة هذي الطلول

وتسلّت وحشتها بأنداء الكلام المحلى بأصداء الأغاني

واكتوت بصوت الماء، صدى البرتقال العنيف.." ص٤١

المكان مهيّأ للانقلاب الايجابي، فـ " هذي البلاد" تشتمل على علامات الانبعاث، فهي: " أوقدت دمها..."، وجريان الدم دلالة على الحياة، لذلك استعملت الذات الشاعرة فعل أوقد الذي يوحي بالجذوة والاشتعال.

. وهي أيضا . " استطالت أنوار فضتها " والفضة تحيل إلى الزينة، فكما أن المرأة تتزين لتغيّر من شكلها فيأخذ فتنته، كذلك عالج المكان مباهجه ليضفي الحياة على مواته " أزقة هذي الطلول ".

. وهي أيضا . " تسلت وحشتها بأنداء الكلام" والدلالة واضحة من خلال الإحالة إلى فعل الإبداع (الشعري): "..الكلام المحلى بأصداء الأغاني "، لان الشاعر يجعل لحبل الكلام الأولوية في الامتداد بينه وبين أحبائه حيث يقول في نص " صهيل الماء والكلمات " ص١١٧، مخاطبا المبدع الراحل بختي بن عودة: " يمتد بيني وبينك وهج الحرف المقاوم " ص ١١٩، وبما أن العلاقة لا يمكن أن تبنى إلا في المكان، نستنتج انسياح المفهوم على المكان أيضا، أي أن التغيير لا يمكن أن يكون ابتداء إلا عبر أواصر الكلمة، ويلاحظ أن إمكانية الإشارة إلى الذات الشاعرة قوية.

هذه المعادلة الحياتية التي تشكل حدودها مواد كيمياء المكان، لا تحقق التفاعل إلا بواسطة المفعّل، حيث لم يجد الشاعر أفضل من " صوت الماء " الذي يحتمل إمكانات قرائية عديدة، فورود الصوت يحيل إلى المعنى، انطلاقا من أن صوت الماء علامة طارئة على المكان أحالت سكونه إلى حركة، وكذلك صمت النص الذي تحيله القراءة التذوقية إلى معنى هادر.

و قد يحتمل الصوت إمكانية الإحالة إلى القوة، على أساس من" آراء آرتو التدميرية بمعنى تدمير المحيط وإعادة تكوينه في منطقة الأحلام التي تتولد من طيران الجسد والروح "٢٦

و المراد من التدمير هدم ظاهر المبنى لإنجاز مغبور المعنى، وهو تغيير هادئ بدلالة تفسير صوت الماء بـ " صدى البرتقال العنيف "، هذا التغيير يُرجح الاحتمال الأول في تشخيص المعنى ويُصيب الاحتمال الثاني في كيفية الوصول إليه.

ينتشر النص انتشاره الأفقي الذي يفجر للخطاب الشعري مداه التأويلي، فالمعادلة الحياتية أنجزتها الذات الشاعرة انطلاقا من النص، وهي تترغبها واقعا بعد الفجائعية التي عطلت حركية الحياة، هذه الذات، لاضطلاعها بمهمة الارتقاء بالمكان، أخضعها الشاعر إلى عملية إعادة تشكيل تتوافق والإنجاز المعرفي / الشاعري الذي تتوق إلى تحقيقه، يقول الشاعر: " نزحمها بالماء، خطوات صدق الحريق! "

علها ترتدي نشوة الروح، فتون ماء النهر، " ص٤٥ .

الجملتان الشعريتان تقترحان معادلة كيمياؤها الماء والنار (الحريق) لإنتاج نشوة الروح، والنار(الحريق) تلعب دور المفعّل وهي في نفس الوقت عنصر من عناصر كيمياء المعادلة، وبإعادة ترتيب عناصر

المعادلة حسب الوظيفة نحصل على:

ماء(تطهير) + الحريق (استخلاص) = روح (توازن)

و الروح أوثق التعابير عن المعنى، وما يستشف من المعادلة الحياتية للذات، هو بحثها عن المعنى في إطار التحوّلات، وعند حواف المعنى يتم التقاء الذات بالمكان، فيصير كل واحد منهما تعبير عن الآخر، يقول الشاعر:

"... وطن البديل ولا بديل غير روحك المفضض بالفجيعة،

مطر وعافية الطريق،"ص ٢٥.

و عند هذا المستوى نلمس تبادلية فنية، فالـ "وطن البديل " لا بديل عنه " غير روحك المفضض "، وطبيعة الروح المفضضة هي استعارة من مفردات المكان كما في نص " مطر الضاحية " : " واستطالت أنوار فضتها.." ص٤١، وبهذا الطرح تكون التبادلية الفنية تعبيراً عن التدمير الفني المعنوي (تدميرية آرتو)، وترتقي الجمالية التدميرية عندما تلامس التدمير الفجائعي المادي بوضع الجملة الشعرية " وطن البديل ولا بديل غير روحك.. " في سياق ما قبلها :"..انتصبوا كالريح في عين الخطورة " ص٢٥، فالريح تحصيل لحصانة القوة، وما يركز هذا المعنى هو تعريف فعل الانتصاب في دائرة الخطورة الداهمة، أي التدمير، ونتيجة تحصين الوطن ضد التدمير المادي الذي طال حقيقة الأرض والأشخاص هو بذل الروح، وهنا تبلغ الشاعرية مداها في تصور وطن ينبت معافى من شخب أريق ليستمر المكان في الديمومة:" مطر وعافية الطريق"ص٢٥، وعليه" إن علاقة الشاعر بالكتابة هي علاقة الرغبة العميقة في اختراق كل شيء، وتحقيق أمل واحد هو الكتابة، كتابة تتمرد وتدمر المألوف حيث يصبح الشعر فعلا جسديا وقلقا وجوديا يَعْبُر من الداخل إلى الخارج ليمتزج بالآخرين " ٢٧.

رمزية الصوفي / التعدد- الواحدية / تحولية الذات:

لا تخرج الكتابة الشعرية عند عبد الحميد شكيل عن انطراحاتها الصوفية، لأنها تتكتب بكلمات وُجدت (لإحداث ما يسميه ريفردي " الأثر الغلياني " فيتسبب في صدمة لدى القارئ)٢٨، (و هكذا تكون القصيدة فاتنة في إلغازها، غناؤها سائل - كلمة شاعرية كما يقول فالنتي نتعرف عليها " فقط في سريانها ")٢٩..

إن الالتقاء بنص" جثث الماء" ص٢٧ يُحدث شيئا من الأثر الغلياني انطلاقا من البنية التضادية التي تتحدّد عند مشارف مفصلية حاسمة، تتأسس عندها علامية خاصة، فالمفصل الأول يتمثل في العنوان الذي يقدم خطابا جنائزيا / ساكنا، وينغلق في بنيته على ثنائية ضدية:

جثث . سكون . موت

الماء . حركة . حياة

والصورة الشعرية "جثث الماء " غير مستساغة ذهنيا لغرابتها، لكنّها لا تخلو من جمالية عند تذوقها، لأنها من عالم الشاعر الشعري، " والشاعر فيما يبدع من شعر، إنما ينتمي إلى عالمنا بمقدار ما ينتمي إلى عالم الشعر. ."٣٠، كما د. يقول عز الدين إسماعيل.

المفصل الثاني يشمل جسد النص الذي ينقسم إلى أربعة مقاطع تفتتح كل منها اللازمة النصية:

" نقتحم الماء/ النرجس.." ص ٢٧، ٢٩، ٣١، ٣٢.

هذه الجملة الشعرية تقدم خطابا ابتهاجيا / حركيا، عكس ما يوحي به العنوان وينتظره منه أفق توقع القارئ في جملة النص، وقد خالفت المجموعة أيضا أفق التوقع في نص " الشجر المقاوم!!" ص٦٠، ومركب الجملة أنتج التعدد لاشتماله على عنصرين منفصلين(الماء والنرجس)، وكلاهما إحالة إلى الحياة كموجود يُمتع بصريا وشمّيا، وفي المجالين دلالة على تمتع الكيان كله، وفحص الجسد النصي ما بعد الفواتيح ينبئ عن فجائعية (المقطع١، ٢) يُرتّبها الشاعر انطلاقا من النواة الدلالية الأصلية (العنوان):

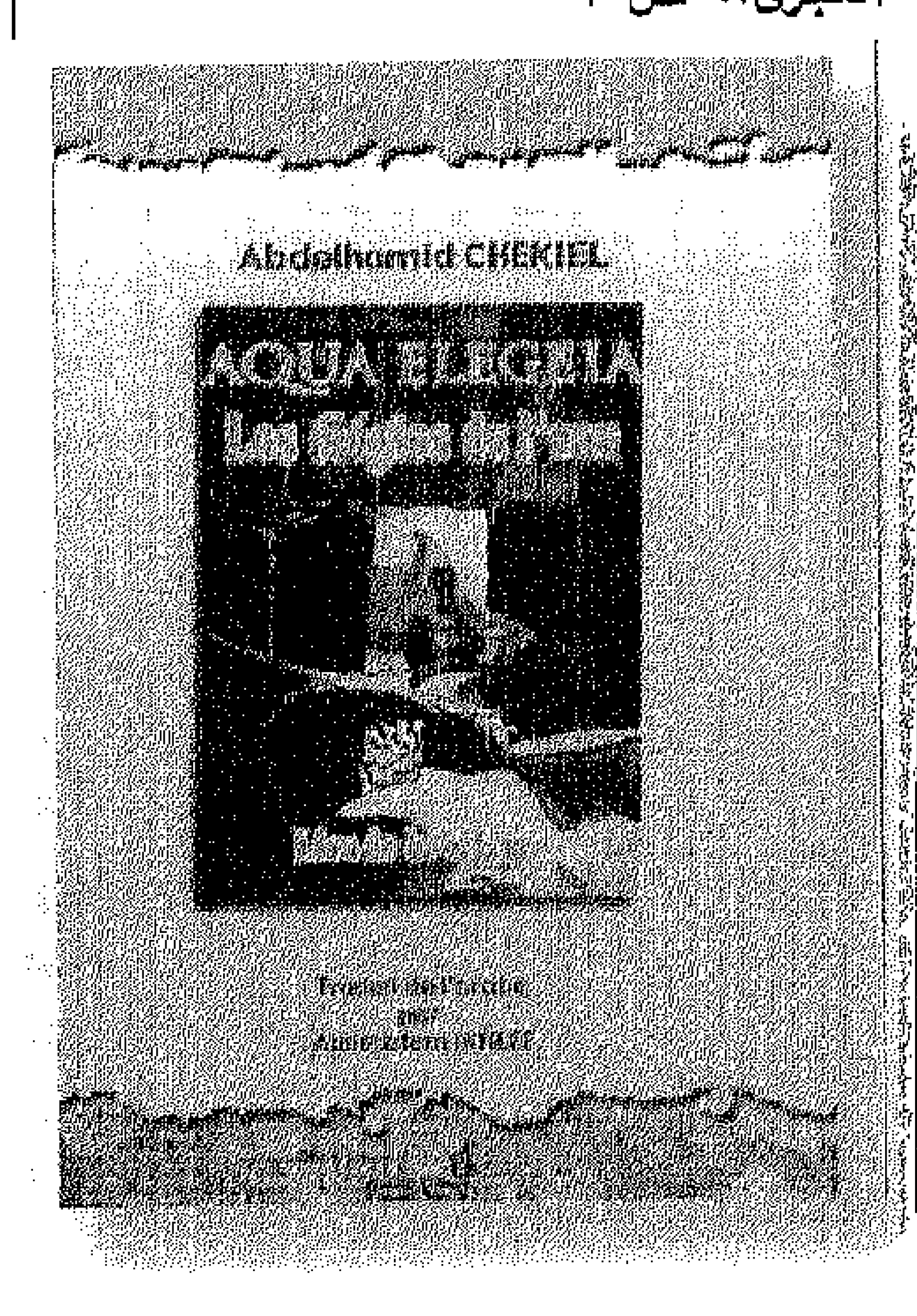
" وحدك تقصي جثث الماء اللاصقة بعُليق السور.

تؤلف بينها . عنوة . كيما يخضل لون الناي،

رعشات النهد، حمحمات أفراس الفيروزا " ص٢٩

الملاحظ ابتداء، أن الجملة الشعرية " تؤلف بينها عنوة.." تؤكد المعنى المستنتج من العنوان، والفعل الشعري في إقصاء جثث الماء والتأليف بينها عنوة جاء أساسا لابتعاث موات المحيط الإنساني " كيما يخضل لون الناي.."، والاتجاه الشعري في المقطعين يتغير مناخه منذ السؤال الملحّ في أواخر المقطع (٢):

" إذن: هل ثمة ما ينهض الروح من غفوتها الكبرى؟! "ص٣٠



والدلالة واضحة على أن ما يشكل هاجسا مركزيا بالنسبة للذات الشاعرة هو الثقافي(الروح) الذي يرزح تحت نير الأزمة، ليبدأ انفراج الفجيعة مع(المقطع ٣): " وحدك تفرد للريح أجنحة / تشيد للقعر علوه الآخر.."ص٣١

يبلغ الانفراج مداه في المقطع (٤) الذي يشكل مفصلا ثالثا ومهما في سيرورة النص.

ومن خلال التنوع في المقاطع (فجائعي١، ٢ وابتهاجي ٣، ٤)، فالتعدد لا يقتصر على الفواتح بل يشمل أيضا المقاطع ذاتها، لإبراز الصراع بين التعدد والواحدية.

وبالعودة إلى مركب العنوان، فإضافة الجثث إلى الماء تنتج تصورا واحديا لفرادة العنصر.

ورغم ذلك يستمر الوعي في التعاطي الفني مع حقلين دلاليين، يحتمل ذلك إمكانية ترجمة حالة مجتمعية غارقة في السكون، إذ أن الواقع أوْهم بأمارات الحياة (الماء) إلا انه في حقيقة الأمر موات (جثث)، وبالعودة إلى ما يحيط النص من" انتاجات " بتعبير جينيت، ومنها تاريخ كتابة النص(ديسمبر ١٩٩١)، نكتشف ان النص كتب مع بدايات الأزمة التي شلت حركية المجتمع، والنص ذاته يسجل هذا المعنى عندما يشير إلى ساحة الكور، وهي رمز مصغر للمجتمع الكبير:

(بذخ الجثث الملتصقة . كرها . بإسفلت أرض"الكور") ص٢٧

ولا يقتصر ذلك على مظاهر المجتمع فحسب، لكن ينسحب الموات أيضا على الذات في عطل طاقاتها الروحية / المعنوية.

يأتي المفصل الثالث(أواخر المقطع ٤) ليفك الإشكال الشعري مُغلبا المطمح الشاعري / المعنوي:

"شَهْدُ الجسد العامر باشتعالات الروح المبهور..١

نكرع خمرتنا الأخرى، نتوسد ذراع الماء، ٢

نسمي مساحات الوجه، دوائر، إشراقات البسطامي ٣

المشهور.."ص٣٣

الجملة الشعرية الأولى(١) تجمع شتات ثنائية ضدية:

شهد الجسد / اشتعالات الروح

فالمحسوس يدل على المجرد من خلال رابط العمار، وبالمجرد يرتقي المحسوس، لذلك جاءت مفردة شهد المضافة إلى الجسد مفردا، لأن مغزى اللذة واحد، بينما جاءت (اشتعالات) المضافة إلى الروح جمعا، لان أنوار المعرفة متعددة، ويبلغ الجسد ذروة اللذة (شهد) عندما تفيض الروح بأسرارها عليه، عند ذاك، تقلب الصورة الشعرية المتعارف عليه وتهدّم ثابته، (نكرع خمرتنا الأخرى، نتوسد ذراع الماء) والخمرة هي خمرة الحب، وذراع الماء

تعبير عن الاستطالات اللذيذة في سريان الشفاف الإلهي، وإذ ذاك تنقلب الأشياء وتدخل فضاء مسمياتها الجديدة التي تتساوق وشهد الجسد واشتعالات الروح، " نسمي مساحات الوجه، ..".

و ذكر" إشراقات البسطامي " فيه إشارة إلى الفيض الصوفي، على اعتبار أن تجربة التصوف ذاتية في سلوكها مدارج القرب الالهي، ومنه تشعّ على الآخر، لأن الفيض سيلان ومن منطَق الإشراق ينبثق الانجذاب إلى مواجيد الحضرة، تمتلىء الذات الشاعرة ولها فتبدأ بأولى التسميات، وتسمي: ".. الماء اتجاها نورانيا.." وتسير أو تهيم.

عند هذا المستوى ندرك المغزى من المتضادات التي وظفها الشاعر:

السكون /الواحدية (جثث الماء) + الحركة/ التنوع (الماء/ النرجس)

ليشعل دائرة الصراع، والأهم من ذلك يبرزها، ومن ثم يشتق ويُقلِّب الصورة الجنينية في رحم المعنى (الماء) إذ تَكرَّر ذكره في المفصلين(١و٢) موضوعي الصراع، لتركيز موضوعة الشفاف والإشراق " والتجليات الماجدة " ٣١ في المفصل الثالث اعتمادا على معنى الماء الذي ورد بالاسم.

التبادل الرمزي / الرحيل واستمرار الذات:

يهمني أن ابحث في العلائق بين العنوان كنص موازٍ والمتن، لأن الربط يفضي إلى اكتشاف العلاقة الحميمة بين الناص والنص، ويخرج النص من اعتباطية المقول الضال إلى فضاء تأسيس الانتماء.

القراءة في نصِ" تداعيات صباح النفس الأخيرة" ص٥٤، تمتع من حيث تلهم معرفية استثنائية، وشاعرية شفافة، فالنص جاء مُعرّفا بالإهداء إلى " الطاهر جاووت " وهو مبدع مغتال، فالإهداء علامة على الرحيل ومنه تتفجر دلالية النص.

العنوان يجمع ثلاثة حقول دلالية لا تؤدي معناها إلا مجتمعة:

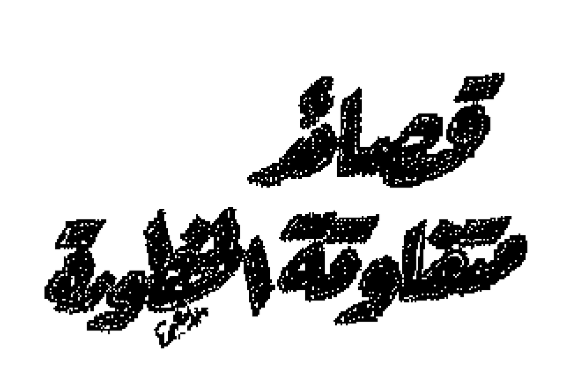
- الحقل الدلالي للاستمرارية: التداعيات (التداعيات تكون لاحقة للحدث، بمعنى تستمر بعده.)
- الحقل الدلالي للزمن : صباح (الصباح بداية الزمن بما يوحي بالاستمرارية)
- الحقل الدلالي للرحيل : النفس الأخيرة

و بمعاينة النص وخصوصا المقطع الشعري:

" اوجست من حبيبي جفوة: تحصّنت بذاكرتي، غنّيت

لحنا شاقولي الإيقاع!"ص٥٤

الوقوف على معنى مفردات المقطع، يكشف عن عدة صيغ دلالية، فالجفوة تعني الانفصال والذاكرة تعني الابتعاد في الزمن، ورغم حالتي الانفصال والابتعاد إلا أن الذات الشاعرة مستمرة، تنشئ



مقولها الإيقاعي (الشعري) ذا الاتجاه الـ(شاقولي)، والشاقول رياضيا هو الخط العمودي الساقط من أعلى إلى أسفل، فإذا تحصّنت الذات الشاعرة بأعلى (بداية السقوط) على أساس أنها منبع صدور اللحن الشاقولي، ومع الانتباه إلى أن الوعي الجمعي يحتفظ للرحيل الأبدي بالانتقال إلى أعلى، فهذا دلالة بمفهوم المخالفة على أن الراحل قد ريض بالأسفل. تبادل رمزي . لاستمرارية الأثر الإبداعي.

انتقلت الذات الشاعرة إلى الأعلى للشهادة على الأثر (علاقة الشاعر بالآخر)، ولكي لا يميّع الشاعر جمالية الرمز، عمد إلى تثبيتها في الوعي بأدوات العالم الشعري، إذ بعد ترسيم المسار الشعري للرمز، يسمي الراحل بمفردة العالم الآخر: **" اسميتك ورد الروح.. " ص٥٧**

ثم يتابع: **" أدركت أن لا فرق بين طعم الماء ولون الفسفور!"**

الملاحظ أنّه لا لون للماء ولا طعم له، لكن إقران طعم الماء بلون الفسفور، جاء لضرورة شعرية، يتّضح ذلك من خلال اللون المضاف إلى الفسفور، والذي هو إسقاط على أثر الالتماع للفسفور بعد تسليط الضوء عليه.

تتجلى الإبداعية، في اشتقاق صورة الالتماع الذي يحدث عند تعرّض كل من الماء والفسفور إلى الضوء، والالتماع ترميز مجرد للموجود واللاموجود لانعدام القدرة على إدراكه بالحس، وهو بالتالي إشارة إلى الاستمرارية الرمزية الشفافة.

يدهش النص بتشخيص هذا التبادل الرمزي الإبداعي بين الذات الشاعرة والذات موضوع الرحيل، وتوظيف هذا التبادل لتكريس استمرارية الذات (الأنا والآخر).

الذات . بونة / سطوة المكان:

العبور عبر المعرفية الشفافة إلى مناطق الذات الأكثر تواصلا مع المحبّة، يقتضي تحولا ارتجاعيا إلى الذات، حيث المأوى الآمن للأحبة المهَرَّبين وجدانيا من فظاعات العالم، فرح لقاء الذات بالموضوع عبر الكلمات يمتح من المتخيل، " فذاكرة التخيل النشطة لدى الشاعر.. تسمح له بالهجرة من العالم المحسوس إلى المتخيل، العبور من الصمت إلى الغناء دون أن يكسر من أجله الصمت الخالق للقصيدة " ٣٢.

سبق نص" الزهو يليق ببونة " ص١٣٢، نص " سيد البهجة" ص١٢٧، وكأني بالشاعر أراد أن يُقدّم لنص بونة، وما يؤكد هذا الاحتمال هو المقطع الشعري:

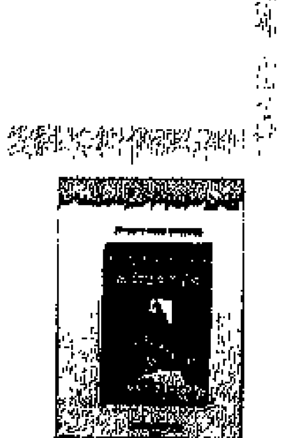
" رنّ في بهو المدينة،

زغبا من هديل الحمام،

رغدا من رحيق الكلام،

تفاحة من بياض الرخام، " ص١٢٧ ـ ١٢٨

و الجملة الشعرية(رنّ في بهو المدينة) تحيل ذهنيا إلى الجملة الشعرية (بذخ الجثث الملتصقة . كرها . بإسفلت الكور) ص٢٧. والكور(بهو) من مفردات المدينة، حيث ترتقي ساحة الكور مداها التحولي المتساوق فنيا مع التحولية الإبداعية المستخلصة شعريا من سريان الماء، لهذا لا يستقر النص على وتيرته الفجائعية فيما يتعلق ببونة حيث التوابع الدلالية السلبية للالتصاق كرها، تتحول إلى توابع دلالية إيجابية للرّنين في بهو المدينة، وترتبط جملة التحول في بونة بتحولية الذات، وهو ما يدرك انطلاقا من الدراسة الدلالية التي " اهتمّت بالسياق باعتباره أداة إجرائية تلعب دورا مركزيا في تحديد المعنى"٣٣ والمعنى المراد هو المعنى اللغوي كما يحدّده" لاينز "، فالمجموعة تتخللها عدة نصوص فجائعية إلى أن تشارف النهاية فتنفتح على طقس بَوْحي يُشرِّع المعنى على فضاءات الأمل والحلم، ولعل ذلك ما يجعل ثنائية الألم (الطاغي)/ الأمل مركز تدور حوله بعض النصوص، في تواصل وشيج بين الذات والمكان، يقول الشاعر في " مرثية الماء والقرنفل " ص١١١: " على درب الأحبة الذين مضوا في الصراخ" ص ١١٢



دلاليا يحيل المقطع إلى الموت، أي يؤول بالتلقي إلى النهائي، لكن في انبعاث إيحائي للاستمرار، تشير إلى ذلك الجملة:

" على درب الأحبة "

و بالتالي يضفي الايجابية على الرحيل بتسمية الراحلين أحبة، فتغدو قيمة الرحيل مُنْتِجة:

" واستوصوا حبا، بالذين تواشجوا بمساحات الكلام! "

واعطوا الريح، مصابيح معتقة بالأناشيد، "ص١١٢

الوصية تكون من الميِّت إلى الحي، والموصى به قيمة الحب والراحلون أحبة والحركة:

حياة / موت / وصية

لا تتم إلا ضمن المكان، ومن استتباعات الحب المعرفة (مساحات الكلام) والأمل (مصابيح)، ويُحتمل أن تكون الوصية معنوية من خلال آثار الراحلين المتمثلة في الإبداع، والإبداع محبة وأمل، وهي معان

تجري في خضم الحركة المكانية، وكأني بالشاعر يريد أن يقول أن كل ما تتشكل في إطاره بونة جماليا مبرّرا لزهوها، ومنه كان العنوان" الزهو يليق ببونة "، ويفتتح النص بتناص جميل يحيل إلى المعطى القرآني:

" وجئت المدينة تسعى " ص١٣٣

التقاء مع فضاء الآية الكريمة العشرين من سورة يس " وجاء من أقصى المدينة رجل يسعى" ويأخذ الشخص مُخاطب النّص من الشخص غائب الآية الكريمة، الحب والسلام الروحي:

" كنت مبتهجا، مستيقظا بنشوة هذا الصباح الوضيء" ص١٣٣

الذي يُقدّمه إلى بونة، وجمالية التناص في اقتناص النّص معاني الاستمرارية، حيث أن الرجل الذي جاء المدينة يسعى في الآية الكريمة لم ينقطع تقديمه للحب والسلام لأهله حتى بعد مماته.

و موضوعة الاستمرار في المجموعة هاجس مركزي بتعبير فولكنر، ودلالتها في علاقة الذات بالمكان (الوصية على سبيل المثال وليس الحصر)، وبعد المدخل التوائمي مع بونة (الابتهاج)، يُحدّد الشاعر للمخاطب بعض ملامح فضاء حركته، يجعلها من لوازمه التواصلية مع بونة:

" كنت مبتهجا، مستيقظا بنشوة هذا الصباح المضيء!

ممتطيا شهوة الماء، الزنجبيل المحايث،

رغوة الشجر الذي غادر خضرته، " ص ١٣٣

هذه الحركة القريبة من الأسطوري وخصوصا في الجملة الشعرية الأخيرة، حيث الشجر يغادر (فعل انفصال) خضرته، بمعنى غياب الشكل وبقاء الروح، رامزا لها بالخضار، حتى تتساوق وحركة مماثلة للمكان يستطيع(المخاطب) الاندراج في مسارها:

" واستطاب المكوث الرخي في الشرفات، التي علقت

وجدك مجمرة،

واستطالت في عراجين المدى،

قبرة من فيوضات الكلام " ص١٣٣

و من سياق الجمل الشعرية في المقطع، نستطيع أن نستجمع مفردات حركة المكان:

الشرفات. عراجين المدى. فيوضات الكلام

و جملة المفردات تعبّر عن السمو، وهو من مظاهر" الزهو "، ويعبّر النص عن لحظة انخراط الذات بالمكان بفعل (استطاب)، الذي يوحي بالاستقرار بين حالتين متوافقتين، فحركة المكان وحركة الذات متساوقتان، مما يجعل الانفصال. عن بونة . مستحيلا لأنها تستمر معنًى بعد انتهائها تقاطيع هندسية.

التقاطيع الهندسية أحالها الشاعر إلى الصوفي، بدلالة استطالة الشرفات. ترميز مادي لهندسية المكان التي يحيطها السمو. في عراجين المدى قبرة من فيوضات الكلام (رمزية المكان). تستمر . بونة . المعنى بعد انتهاء التقاطيع الهندسية: " ولما شارفت معراج الروح المعنى، .." ص١٣٤

ولا ينتهي القاموس الصوفي المتماهي في العلوي (معراج) عن مدّ بونة بلحظتها السماوية.

القراءة في مجموعة " تحولات فاجعة الماء "، تؤكد ما ذهب إليه الشاعر في حوار له من " إنه على الكاتب الحقيقي أن يظل شاهرا قلمه من اجل تكريس قيم الخير والمحبة، التسامح والسلام".٣٤

انفالت المعاني بلغة الهاجس خارج متداول المباشر والمستهلك، فالقصيدة عند شكيل أو النص الإبداعي " حالة منجزة من المعرفة والثقافية المشبعة بالرؤيوية " ٣٥، فعندما ينهي نص" سيد البهجة" بالجملة الشعرية:

(" ننشد وجهك المائي،

ما تضوع من رغد" العشاء الأخير")ص ١٣٣

"العشاء الأخير" إحالة مزدوجة إلى السلام والمحبة الروحيين والإبداعيين، فهي إحالة روحية إلى السيد المسيح عليه السلام، وإحالة إبداعية إلى لوحة الرسام الإيطالي ليوناردو دا فانشي، والسلام الإبداعي يدل على السلام الروحي، فالكتابة حب، ولكن " أن نحب ونحن نكتب ليس معناه أن نعترف بذواتنا، ولكن أن نشعر بأننا جزء من أحابيل هذه الآلية الحاصلة والتي تنبعث في صورة عاطفة ما، وهكذا تقترن الكتابة بالمسعى التفكيكي كما يقول الشاعر جمال الدين بن الشيخ.

" تحولات فاجعة الماء"، شبكة نصوص تتلاقح في ما بينها لتنتج المعنى، وتتلاقى في انسيابات مائية يفضي بعضها إلى بعض متخفي المعنى وتماسات التعالق الفكروي، تُشعّرنُ الفجيعة وتفجّر الماء جداول للمعنى، وبين ألم الفجيعة وشفاف الماء، تتعمق الذات تحولاتها التي تؤرخ للكينونة الأبدية لفعل الكتابة.

---

*كاتب وأكاديمي من الجزائر



*. مجموعة شعرية لعبد الحميد شكيل / منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين / ط١ ٢٠٠٢ / دار هومة.

١. تحليل النص السردي / محمد القاضي / ص ٥٦ / دار الجنوب للنشر / تونس. ١٩٩٧.

٢. السياق والنص الشعري / علي آيت أوشان / ص ١٣٤ / ط.١، ٢٠٠٠ / مطبعة النجاح الجديدة . الدار البيضاء.

٣. الأدب والأنواع الأدبية / نخبة من الأساتذة / مترجم / ص٢٥١. ط. ١. ١٩٨٥ / دار طلاس.

٤. الفوضى الممكنة / عبد الرحيم العلام / ص١٧، ط.١، ٢٠٠٠ / مطبعة النجاح الجديدة. الدار البيضاء.

٥. السياق والنص الشعري / ص ١٣٤.

٦. الأدب والأنواع الأدبية / ٢٥٥.

٧. الفوضى الممكنة / ١٩.

٨. الفوضى الممكنة / ص ١٩.

٩. من حوار للشاعر / مجلة عمان / العدد ١٣٣/ جويلية ٢٠٠٦.

١٠. الأدب والأنواع الأدبية / ص ٢٥٠.

١١. الأدب والأنواع الأدبية / ص ٢٥٠.

١٢. من حوار للشاعر / مجلة عمان.

١٣. السياق والنص الشعري / ص ١٣٥.

١٤. نفس المرجع / ص ١٣٤.

١٥. المنجد في اللغة والإعلام / ص ٣٢٣ / دار المشرق. بيروت / ط. ٢٩ / ١٩٨٧.

١٦. مبادئ تحليل النصوص / د. ب بركة ـ د. م قويدر ـ د. هـ الأيوبي / ص ٣٠/ مكتبة لبنان ـ ش م ع ن / ط.١ ـ ٢٠٠٢.

١٧. نفس المرجع / ص ٣٠.

١٨. علامات في الإبداع الجزائري / د. ع ح جيمة / ص ٣٠ / ط.٢. ٢٠٠٦ / ر. أ. ق. سطيف.

١٩. المنجد في اللغة والإعلام / ص ٦٨١.

٢٠. الأدب والأنواع الأدبية / ص ٤٨.

٢١. كوجيتو الجسد / تأليف مجموعة من الأساتذة / ص ٢٥. ط ١. ٢٠٠٤ / مركز الكتاب للنشر. مصر الجديدة.

٢٢. الموت نصا / جواد الأسدي / ص ١٠٢ـ١٠٣ / ط ١ ـ ١٩٩٩ / دار الفارابي ـ بيروت.

٢٣. نفس المصدر / ص ـ ٣٦.

٢٤. الأدب الاسباني المعاصر / بأقلام كتابه / مترجم / ص ٢٠ ـ ط.١ ـ ٢٠٠٢ / المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة.

٢٥. كوجيتو الجسد / ص ٥٥.

٢٦. الموت نصا / ص ٣٧.

٢٧. السياق والنص الشعري / ص ١٣٥.

٢٨. الأدب والأنواع الأدبية / ص ٢٥٢.

٢٩. الادب الاسباني المعاصر / ص ٢١.

٣٠. الكتابة والإبداع / د. عبد الفتاح احمد أبو زايدة / ص ٣٥ ـ منشورات ELGA 2000.

٣١. حوار مع الشاعر ـ مجلة عمان.

٣٢. الأدب الأسباني المعاصر / ص ٢٣.

٣٣. السياق والنص الشعري / ص ١٥.

٣٤. حوار مع الشاعر / مجلة عمان

٣٥. نفس المرجع.

٣٦. الكتابة تقترن بالمسعى التفكيكي / جمال الدين بن الشيخ / جريدة الخبر اليومي / الثلاثاء ٠٢ جوان ١٩٩٨.



قال لي أبي يوم بلغت الثانية والعشرين:

سأزوجك عتبة، فضحكت لأني لم أعرف قصده ثم قلت له: العتبة لا تكفيني فزوّجني داراً. قال: النساء يا ولدي عتبات البيوت، قلت: لم أفهم. قال: اعتاد العرب الرمز إلى المرأة بالعتبة، فعتبة البيت أول موضع تطأه خطوتك عند دخول بيت، فإن كانت سهلة لا وعورة فيها دخلت البيت بنفس منبسطة متفائلة وإن عثرت بالعتبة انقبضت نفسك وربما عدتَ من حيث أتيت خشية أن يصيبك مكروه متوقع. العتبة يا ولدي مدخل البيت فإن صلحت العتبة استبشرت نفس الداخل ساكناً أو زائراً، وفتح الباب قلبه للاستقبال وابتسم حوش الدار وتوطّنت السكينةُ والرضا والبهجة، المرأة يا ابن روحي عتبة حياة الرجل فإن أنستَ بالعتبة زالت عنك وحشة الحياة، وعلى حسن اختيارك للعتبة يتوقف نجاحك في إدارة أحلامك.

قلت مبتسماً: ولكن العتبة موطئ القدم ولا يليق أن نشبه المرأة بالعتبة!!

قال جادّاً: ليس الأمر كذلك.. العتبة كناية عن البيت كله، فأنت عندما تدخل بيتاً فإنما تدخله بذاتك (نفساً وجسداً) وأنت عندما تتزوج لا تسكن المرأة بقدمك بل بنفسك وجسدك، فالزواج هو أن تتزوج بيتاً في امرأة لا امرأة في بيت، أليس كذلك؟ قلتُ: بلى.

قال: "اسمع مني يا ولدي، وتزوج بالعتبة التي اخترتها لك، فأنا أدرى منك بالأعتاب، وأعلم منك بنفسك، أنت شاب نزق القلب براريّ الروح، نافر من ظلك ولا تصلح لك إلا زوجة طيبة كحوض النعناع، تقوم بدور أمك. فبعض النساء يا ابن دمي ورود مكتظة بالأشواك، وبعضهن ورود سامّة، وبعضهن ورود في مزابل، ولقد اخترت لك وردة بلديّة أينما زرعتها نمت وسرّك عبيرها، وستقف معك ضد الزمن ولن تكون هي والزمن عليك".

وفي يوم الخطبة قلت لخطيبتي: أنتِ أجمل عتبة في حياتي.

قالت: وأنت أجمل باب في عمري. قلت: وأنت أجمل شباك.

قالت: بل أنتَ أجمل سقف. قلت: وأنت جدران بيت الروح.

قالت: وأنت سور بيت القلب.

ولما تزوجنا وأصبح البيت مرعى لقطيع من الأطفال، صرت أدخل البيت قفزاً من فوق السور ثم أتسلل إلى سطح البيت وأستكِنُّ بي مثل كهف مؤثث بالندم.

× حجران انقسما من هضبةْ

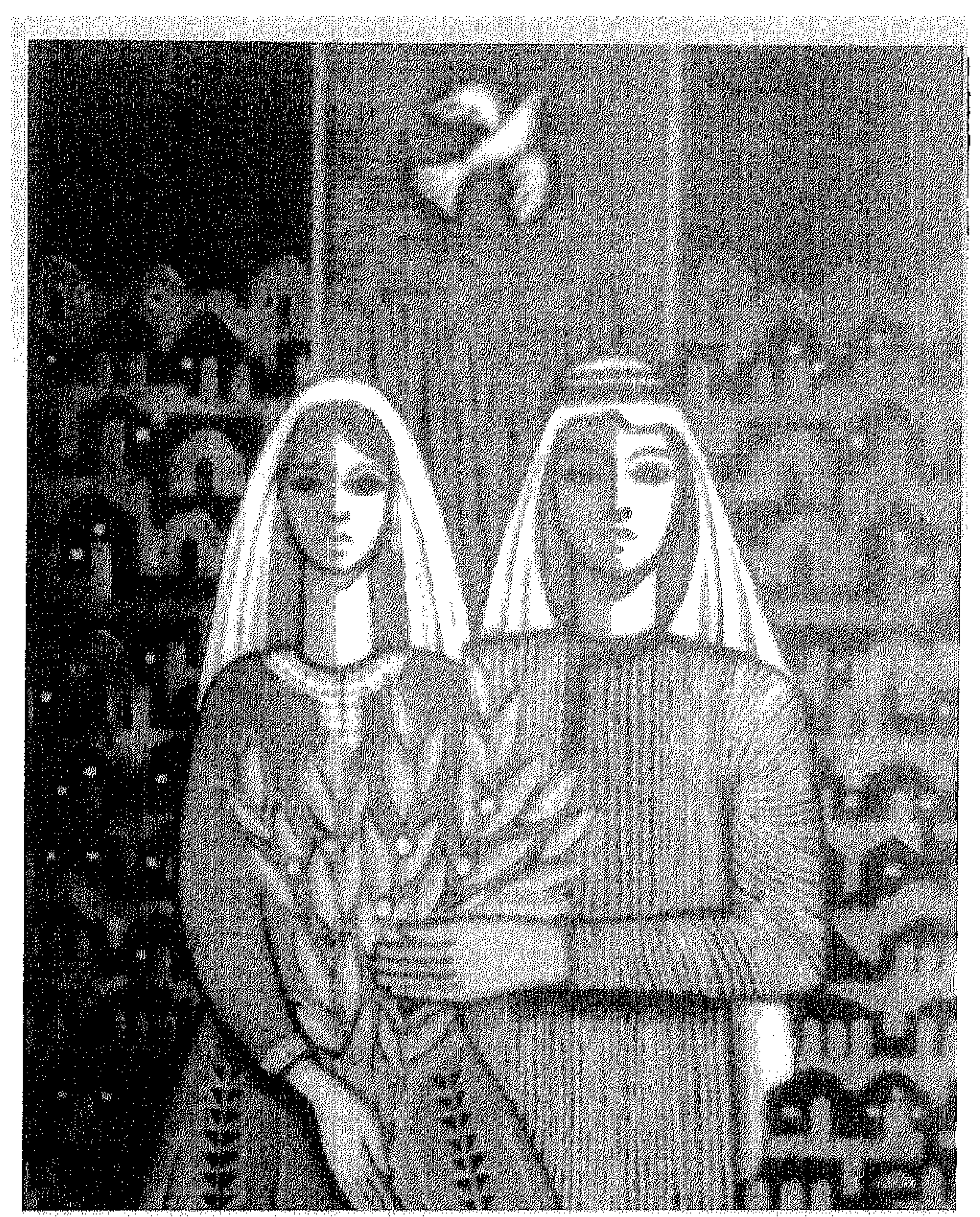
أحدهما الآن يحمل ناقوسَ المعبدْ

والثاني ذهب إلى الحمّام كعتبةْ!!

---

*شاعر وأكاديمي أردني

Mana1951@yahoo.com



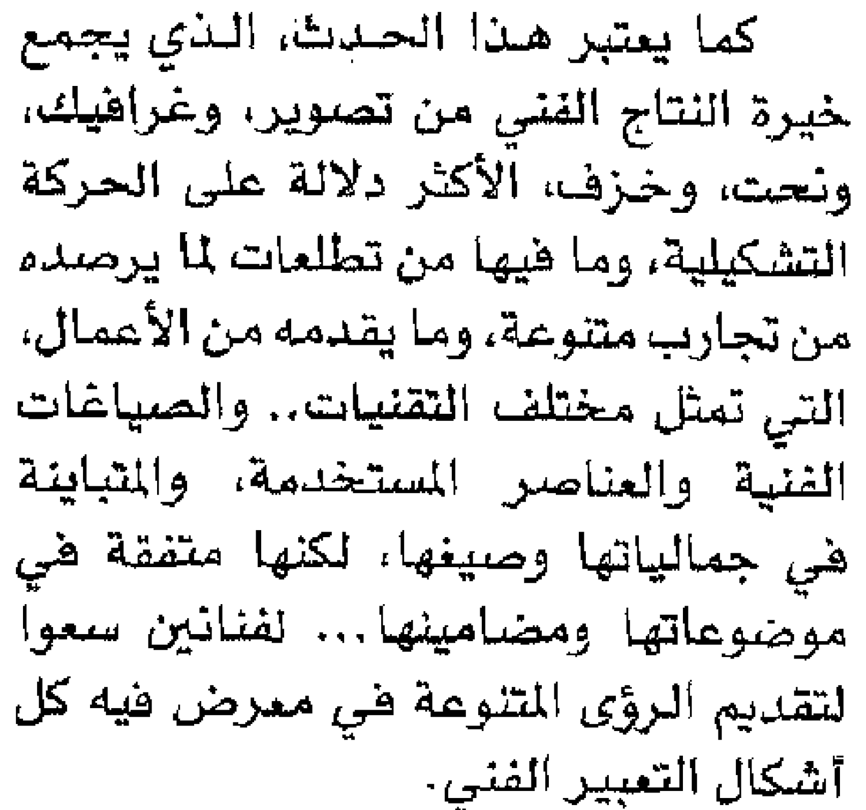
حول المعرض السنوي لرابطة التشكيليين الأردنيين: أعمال جديدة... وتجارب مختلفة



غازي أنعيم *

تحت رعاية جلالة الملكة رانيا العبد الله، افتتح في ٢٥ / ٥ / ٢٠٠٧ بقاعة المدينة التابعة لأمانة عمان، المعرض السنوي العام الذي نظمته رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين بالتعاون مع أمانة عمان، وذلك بمناسبة عيد الاستقلال.

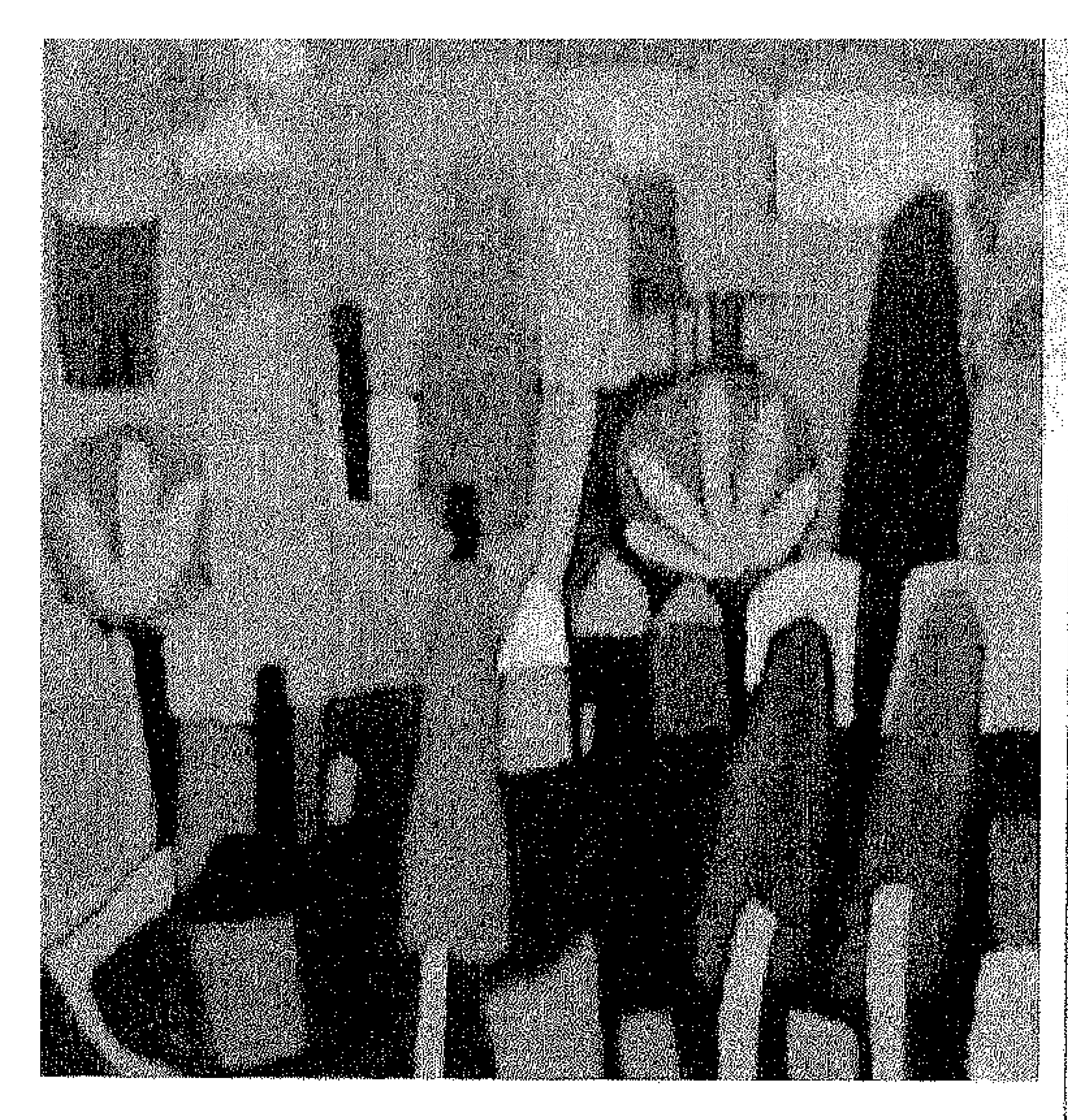
هذا المعرض الذي غدا مناسبة سنوية لانعقاد اللقاء الإبداعي بين ثلة من أبرز شيوخ التشكيل في الأردن والجيل الجديد، يعتبر أهم حدث فني في الساحة التشكيلية، وهذا الحدث بحد ذاته يعتبر موسماً للحصاد وربيعاً مزهراً في حياتنا الفنية... وسجلاً مهماً لتأريخ مسيرة الحركة التشكيلية في الأردن، لأنه يعتبر أحد المؤشرات التي ترصد درجة تقدم وتطور الحركة التشكيلية الأردنية.



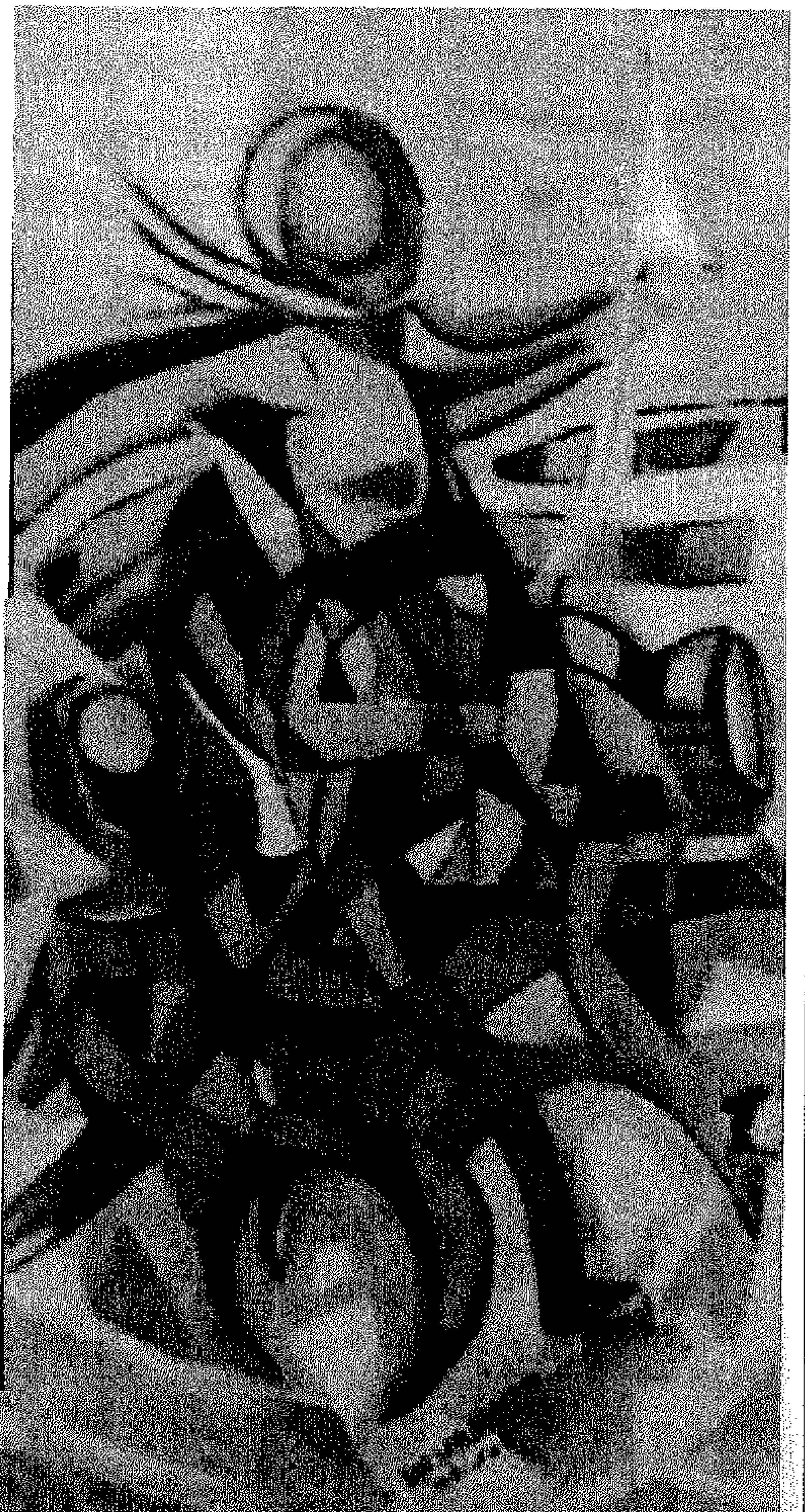
كما يعتبر هذا الحدث، الذي يجمع خيرة النتاج الفني من تصوير، وغرافيك، ونحت، وخزف، الأكثر دلالة على الحركة التشكيلية، وما فيها من تطلعات لما يرصده من تجارب متنوعة، وما يقدمه من الأعمال، التي تمثل مختلف التقنيات.. والصياغات الفنية والعناصر المستخدمة، والمتباينة في جمالياتها وصيغها، لكنها متفقة في موضوعاتها ومضامينها... لفنانين سعوا لتقديم الرؤى المتنوعة في معرض فيه كل أشكال التعبير الفني.

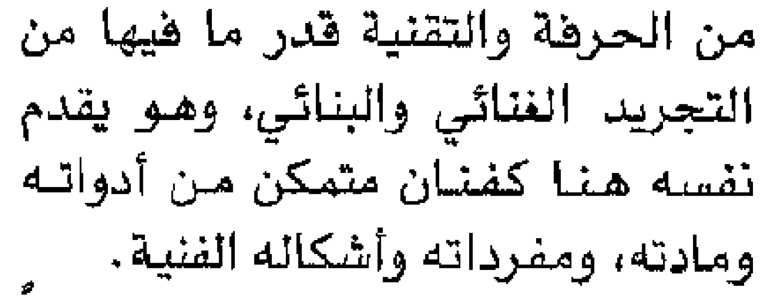
جولة داخل المعرض توضح هذا المزج الهائل بين كل الاتجاهات الفنية، فنجد التعبيرية، والرمزية، والواقعية الحديثة، والتأثيرية، بجوار التجريدية المتحررة من الأساليب التقليدية، والمبنية على علاقات لونية وشكلية بكل ما تحفل به من أبعاد، وهنا نلتفت إلى أعمال الفنان محمد العامري الذي قدّم تجربة جديدة، فيها











من الحرفة والتقنية قدر ما فيها من التجريد الغنائي والبنائي، وهو يقدم نفسه هنا كفنان متمكن من أدواته ومادته، ومفرداته وأشكاله الفنية.

ومن الفنانين الذين حققوا بعداً أكبر في مجال التجريد شيخ الفنانين الأردنيين رفيق اللحام الذي قدّم طبعات غرافيكية تعتمد في بنائها على الحركة العفوية لليد، ويشترك عبد الله منصور، جمال بداوي، رزق عبد الهادي، عماد أبو حشيش، عز الدين شحروري، فواز جفيرات، كمال أبو حلاوة، محمد بكر، محمد عوض، مها محيسن، في تقديم رؤية موحدة في التجريد، بينما تختلف أدواتهم التقنية في معالجة تلك الرؤية، وفي الرؤية ذاتها يعرض كمال أبو حلاوة أعماله، إنما بمعاصرة أكثر من زملائه.

وثمة رؤية تعبيرية تنتمي إلى التجريد الاشاري الغني في دلالاته ورموزه وأبعاده في أعمال جهاد العامري الغرافيكية. دائب البحث والتنقيب في تقنيات الغرافيك. حيث نلمس في تلك الأعمال التي تزاوجت وتشابكت مع أشعار لوركا والبياتي، تجريد الأشكال وتحطيمها، ومن ثم إعادة بنائها استناداً إلى قوة الخط ورشاقته.

وبرؤية مختلفة ترسم سمر حدادين البيوت والأشجار على مساحات مسطحة في تشكيلات تجريدية تتسم بالبساطة، حيث يقوم الخط الفاصل فيها بمهمة التباين بين شكل وآخر.

كما ترى في المعرض الذي يهتم بمعالجة المناظر الخلوية والريفية المستمدة من طبيعة الأردن، برومانسية حالمة، عبر الأداءين الزيتي والمائي،





وذلك من أجل توثيق المناظر الطبيعية الأردنية الجميلة قبل أن تزحف نحوها كتل الإسمنت وتختفي فيما وراء الحداثة.

وهنا نلتفت إلى تجربة الفنان غاندي الجيباوي الذي كشف من خلال لوحاته المستوحاة من الطبيعة بنقائها وتقلباتها، عن مقدرة لونية واضحة تتم وفق رؤية شعرية رقيقة، ومن هذه الرؤية الشعرية، تأتي أعمال إبراهيم الخطيب، ولحاظ أبو كشك، وسناء المصري، ومحمد الدغليس، وسحر قمحاوي، وسعاد عقروق، وفايدة حانوخ.

وتستوقفنا في هذه المجموعة أعمال الفنانة فايده حانوخ ـ أول عرض لها ـ فنرى على مسطحات لوحاتها المنازل الصغيرة البعيدة القابعة على تلك التلال عبر الوادي والأشجار المحيطة بها والتي يتسرب من خلالها ذلك الخوف المشوب بالقلق من ذلك المجهول في الخارج، ويشاركها في الرؤية الفنان خلدون أبو طالب الذي قام برصد مظاهر معمارية قديمة من مدينته السلط.

تلك الأسماء التي تناولت المنظر الطبيعي تثير قضية غاية في الأهمية، تتعلق بنسيان الكثير من فنانينا الحاليين لفن المنظر الطبيعي، أو قلة الفنانين الذين يتناولونه، ومن هنا تجيء أهمية محاولات هؤلاء الفنانين في الإبقاء على هذا الفن.

أما بالنسبة لأعمال الطبيعة الصامتة والتي تعود للفنانين بشارة النجار، وصفاء عوض، وسناء المصري فقد تم تناولها بألوان مائية وزيتية تميزت بالدفء والتناسق.

وإذا انتقلنا إلى القضايا الإنسانية، يمكن أن نذكر تجربة تقف في طليعة التجارب الأردنية التي تعكس الدراما الإنسانية من مختلف جوانبها، وهي تجربة الفنان أحمد نعواش، الذي يعد بلا جدال الأب الروحي للتعبيرية السريالية في الحركة الفنية الأردنية هذا الفنان يرى الوطن في صورة الأطفال وفي الوجوه الشعبية والناس البسطاء، وفي القيم الحركية واللونية والتحويرية التي تتلاءم مع هاجسه في الاحاطة بالحياة الشعبية من مختلف جوانبها...

وإلى جانب ذلك نرى تجارب تمثل اتجاهات فنية متباينة في اتجاهاتها الجمالية، وفي المستوى الإبداعي... لكنها متفقة في الهاجس، في المضامين والأفكار، ودوافع التعبير، وأبرز ممثلي هذا الاتجاه، الفنان محمود صادق، حيث تزدحم تكويناته بالتشكيلات الداخلية الدقيقة والرموز والاشارات التي تثير فضول المتلقي، وتدعوه إلى التجول ليجد هذه الرموز إلى جانب شخوصه تفترش أنحاء السطح المتاح.

ويعكس الفنان نصر عبد العزيز في أعماله شخصيته الفنية المعروفة والمتميزة التي أصبحت لصيقة به والقائمة على التعبيرية. ونصر كما هو معروف، من أشهر وأهم الرموز التشكيلية في حياتنا المعاصرة، وفنه عموماً يتناول الحلم والأمل، وارتباط الإنسان بالأرض وبتراثه، بألوان مكرسة لخدمة المضمون ويشاركه في الرؤية الفنان محمد أبو زريق، خولة صيدم، مها خوري، حسن عبيدة، نعمت الناصر، محمد نصر الله، ياسر دويك، وغازي انعيم.

وفي المعرض تستوقفنا لوحات يوسف بداوي وخيري حرز الله، لنلحظ قدرتهما على التعامل مع الأسطح ذات المساحات الشاسعة بتمكن ووعي.. وإحساس بالحركة.. وإذا كانت أعمال حرز الله التجريدية تتصف بالحركة، فإن أعمال بداوي تتصف بحس تعبيري ساكن يعبر عن الجوهر الحقيقي للإنسان، والمتأمل لأعمال هذا الفنان يشعر معه بجرأة ألوانه وتأثيراته اللونية الإيقاعية.

وهناك أيضاً الفنان الذي ينهل من التراث الفني الإسلامي، والذي يدل على مدى أصالة هذا الفن، والتلاؤم مع كل تحديث وتجديد، كما في لوحات الفنانة فاطمة بور حاتمي المستمدة من هندسة العمارة والحرف العربي والإنسان والطيور والنبات والحيوان.

وفي مجال النحت . الأقل تمثيلاً إلى جانب الخزف والغرافيك . قدم عبد الحي مسلم عبر منحوتاته . ريليف نافر . المنفذة بنشارة الخشب، الحياة الشعبية في القرية بكل ملامحها وعاداتها وتقاليدها، عندما عمل على تسجيل كل التفاصيل والملامح للفلاحات اللاتي يحملن الجرار.

وقدّم النحات رمضان عطون، الحرف العربي على سطح الحجر كقيمة تجريدية في عمله الفني . ريليف نافر . الذي صاغه بأسلوب مميز، حيث جمع بين الأدب والتشكيل الفني في آن واحد.

وفي عمله الثاني تعامل عطون مع التجريد الهندسي ليحقق التوازن بين العناصر التي تتباعد بنسب محسوبة إيقاعيا.

وبرز على صعيد النحت في معرض هذا العام، النحات الشاب عبد الرحمن قاسم، الذي أكد على امكاناته الفذة في النحت، عندما توصل إلى حل مشكلة البعد الثالث عبر استكشافه لطاقات الخط العمودي، فقدم لنا عبر الكتلة التي صيغت كما يقتضيه الفراغ وانعكاسات الضوء، رصانة الوجه الإنساني الذي يعكس ما هو درامي أما العمل الثاني للفنان عبد الرحمن . مصنوع من الخشب . فهو يصور صراع الإنسان مع نفسه وكأن الجسد الذي يحمل صخرة سيزيف قد قرر الثورة على ذاته، والتخلص مما هو واقع على كاهله.

ويتضح في الأعمال التي قدّمها النحات عبد الرحمن الجانب الإنساني والإحساس التعبيري والتفكير العميق، حتى أنه يفاجئنا بأبعاد جديدة من كل زاوية ننظر إليها.

أما بالنسبة للخزف، فقد قدّم رائد الدحلة، رؤية تشكيلية معاصرة توضح قدرته لتفهم طبيعة الخزف، وكيف يحاور هذه الخامة بتلقائية ممزوجة بخياله ليجسد القيم الملمسية للأسطح، وتوظيفها في إبداعات تشكيلية معاصرة مستمدة من واقع الحياة.

وتفصح روان العدوان من خلال قطعتها الخزفية . الآنية . المنفّذة بألوان داكنة، عن خصوصية محلية تنتمي إلى التراث، وتمتاز الآنية الخزفية بالرشاقة والرسوخ والاستقرار، وهي هنا بعيدة عن اهتمامات العامل الصناعي.

وهنا أحيي الفنانين على تجربتهما التي تحتاج دائماً إلى صبر، والمرور بمراحل مختلفة بداية من الطين وتشكيله وتخفيفه، ثم حرقه حتى مرحلة التجليز، وعملية الحرق الأخيرة، إذ أحياناً يكون للصدفة تدخل كبير في الشكل النهائي للعمل.

بعد هذه الجولة، نشير بأن معرض هذا العام يعتبر حدثاً استثنائياً، وهو أغنى من المعرض الفائت، لأنه جمع أعمال فنانين يمثلون كافة التيارات التشكيلية الأردنية... ومهما تكن قوة تلك التيارات في هذا المعرض الجماعي الكبير، إلا أنه لا بد من التأكيد على عدة ايجابيات أساسية تتعدى مستوى الاطروحات التشكيلية كثيراً... وأبرز هذه الايجابيات:

. أن هذا المعرض يشكل مدخلاً لوحدة الحركة التشكيلية التي تجسد وحدة أبناء الوطن فكراً وإحساساً وواقعاً، وهذا ما سعى المعرض الحالي إلى تقديمه عبر لوحاته الـ ١٠١ التي رسمها ستة وأربعون فناناً.

. يعطي صورة حية عن الحركة التشكيلية الأردنية ومدى تطورها، وانفتاحها على مختلف التيارات الفنية العالمية.

. الحوار بين المدارس والشخصيات الفنية التي لها تاريخها، وحضورها، وخصوصيتها، ولغتها المتماسكة، حيث يلتقي جيل الرواد، الذي أصبح له تأثير وحضور في مسيرة التشكيل الأردني، مع الفنان الشاب الذي يشارك لأول مرة، في صالة تضم الجميع، وتفسح المجال أمامهم ليتنافسوا بحرية تامة، من أجل الوصول إلى فن له خصوصيته، لكن بصياغة متجددة تجمع الماضي والحاضر وتطل على المستقبل.

أخيراً، إذا كان هذا المعرض قد ترك للشباب ولحديثي العلاقة مع الرسم أن يقفوا إلى جانب أولئك الذين أرسوا أسس ودعائم التشكيل الأردني، فإن ذلك لا يقلل من أهمية المعرض ومن مستواه وجودته، بقدر ما يفتح المجال أمام المهتمين بهذا الفن لكي يتعرفوا على آخر ما وصل إليه هذا الفن، وبدون النظر إلى ما هو ناشز في المعرض.

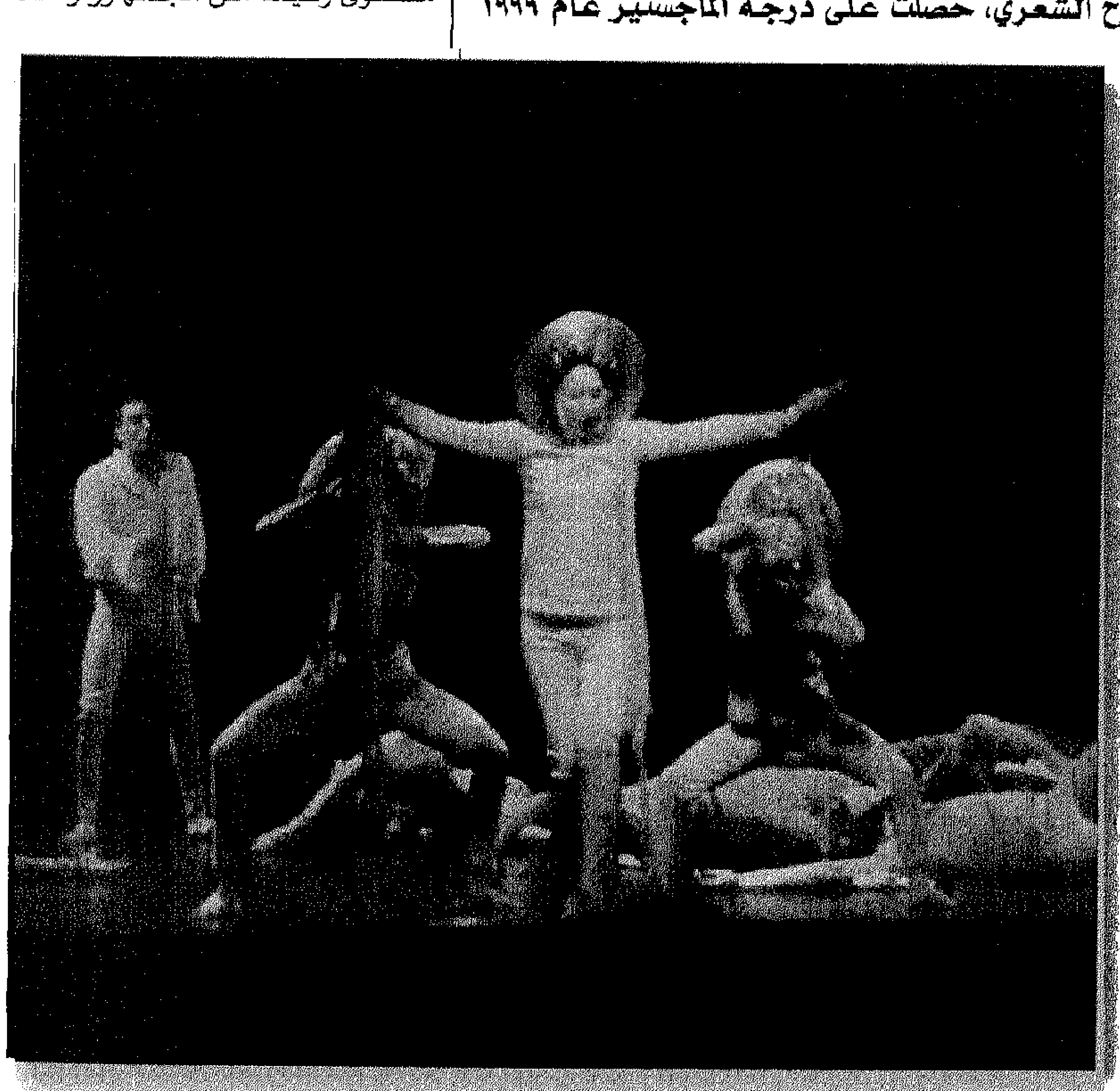
* ناقد وتشكيلي أردني



الدكتورة نوال بنت ناصر السويلم: الطموح الذي يسكن المسرحيين السعودين أكبر بكثير من الواقع

حاورها: نبيل درغوث *

الدكتورة نوال بنت ناصر سويلم من مواليد الرياض، متخصصة في المسرح الشعري، حصلت على درجة الماجستير عام ١٩٩٩ من جامعة البنات بالرياض، وكانت رسالة التخرج بعنوان "المسرحية الشعرية في الأدب السعودي،" وفي سنة ٢٠٠٤ حصلت على شهادة الدكتوراه من الجامعة نفسها بأطروحة تحت عنوان "الحوار في المسرحية الشعرية بين الدرامية الجمالية في مصر بين ١٩٦٠-١٩٩٠".



تشغل اليوم منصب أستاذة مساعدة بجامعة البنات بالرياض وهي من الناشطات في المجتمع المدني، إذ هي عضوة في جمعية المسرحيين السعوديين ورئيسة التحرير للمشهد الأدبي – مجلة الكترونية متخصصة في النقد و الأدب. وللدكتورة نوال رؤية خاصة في المسرح إذ تذهب إلى أن المسرح خطاب ثقافي لا يعوّل عليه في بناء الحضارة، و ترى أن الفجوة بين المتلقي والمسرح ناتجة عن الإغراق في التجريب، والأشكال الجديدة المستحدثة في الكتابة المسرحية حولت المسرح إلى خطاب نخبوي.

• في بداية حوارنا هل يعتبر المسرح تعبيراً ثقافياً نخبوياً أم شعبياً؟

– يفترض أن يكون المسرح تعبيرا شعبيا وخطابا عاما لأطياف المجتمع بمختلف طبقاته ومشاريه واتجاهاته لكن الاتجاهات الحديثة الآن في كتابة المسرح حولت المسرح إلى خطاب نخبوي، فبعض النصوص تخاطب مستوى رفيعا من الجمهور وعند

تقديمها للمسرح لن يتفاعل معها سوى النخبة، فالدراما التجريبية على سبيل المثال صيغة مسرحية رفيعة تتطلب ثقافة جماهيرية ووعيا يفوق ثقافة العامة مما يتطلب إعادة النظر في الصيغ المسرحية المستحدثة إذا أردنا تحقيق مفهوم شعبية المسرح.

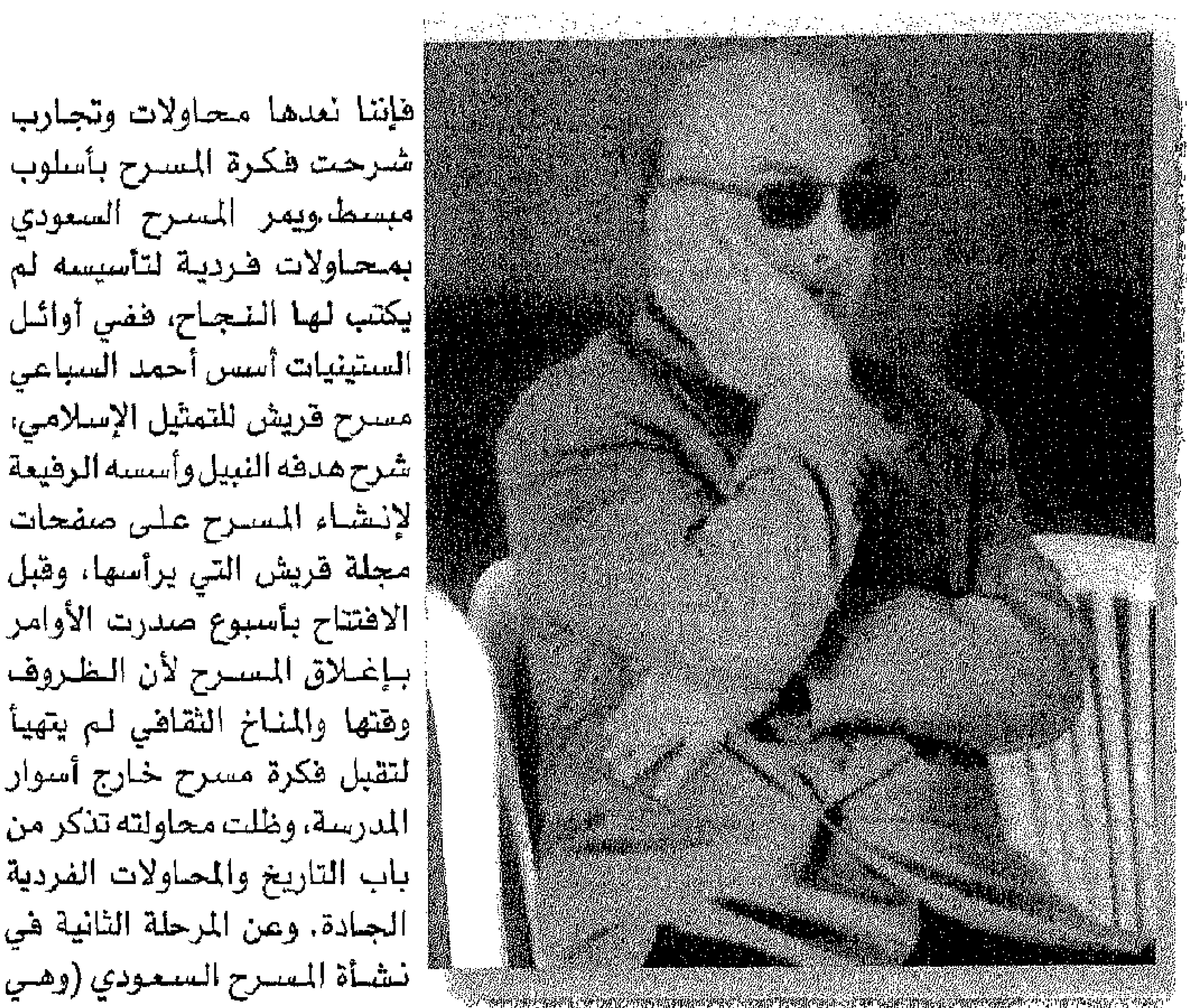
• ما هو تاريخ المسرح السعودي باختزال؟

– عندما نتحدث عن تاريخ المسرح السعودي، لابد أن نعرج على مرحلة مهمة هي البدايات والإرهاصات بأهمية المسرح والمحاولات الفردية المجهضة لتأسيس المسرح وتعقب هذه المرحلة التمهيدية مرحلة أكثر نضجا وخطوات جادة نحو ولادة المسرح رسميا.

عن المرحلة الأولى نلمس بواكير الاهتمام بالمسرح في المسرح المدرسي، فهو قناة تثقيفية وتربوية أشاعت فكرة المسرح في المجتمع، وهيأت النفوس لتقبله بوصفه أداة تعليمية وتهذيبية ينبثق من مؤسسة تربوية، فكانت عروض المسرح المدرسي تحظى باهتمام الأهالي ورعاية التربويين.

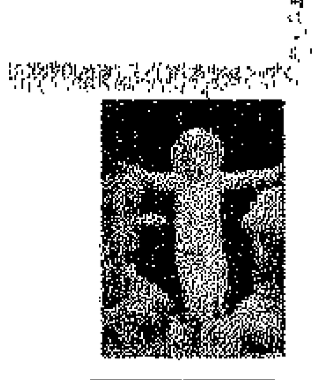
وللتدليل على هذا الحنو على المسرح المدرسي في تاريخ مبكر من عهد الدولة السعودية، أشير إلى الحفل المدرسي الذي أقامته المدرسة الأهلية بعنيزة عام ١٩٣٦م وشرفه الملك عبد العزيز يرحمه الله وقدمت فيه ثلاث مسرحيات، ومن أبرز النشاطات المسرحية المدرسية حضور الملك سعود- رحمه الله -عرضا مسرحيا لمعهد الأنجال، بين جمهور يربو على ثلاثة الآف متفرج في عام ١٩٦٠م.

وفي كل مناطق المملكة نجد الاهتمام بالمسرح المدرسي بدأ مبكرا على أيدي المعلمين وتلامذتهم. ويعد المسرح المدرسي نواة المسارح الخليجية، ففي الكويت والبحرين كان بمثابة بوابة العبور نحو المسرح حيث انتقل من ساحات المدارس إلى دور العرض وما تلا ذلك من قيام الفرق المسرحية والمسارح الخاصة والمسارح العامة التي تشرف عليها الدولة، ولكن وضع المسرح في المملكة العربية السعودية مختلف عن ذلك، فعلى الرغم من كثافة وغزارة ما تنتجه خشبة المسرح المدرسي فإن المسرح لم يخرج من المدرسة إلى المجتمع ولم يشهد المسرح المدرسي ولادة الفرق المسرحية، ولكنه طرح فكرة المسرح في المجتمع.



ويدخل في تلك المرحلة التمهيدية مسرح الإذاعة. والتمثيلية الإذاعية تختلف عن المسرح فالتفاعل الجماهيري الحي لا يتحقق فيها كما هو في المسرح، وتظهر أهميتها في كونها صاحبة فضل في تثقيف الجماهير بفكرة الدراما والتمثيل وتشجيع الأدباء على كتابة الكثير من التمثيليات الإذاعية التي تذاع على حلقات من الإذاعة السعودية. ومع سذاجة فكرة الحوار التمثيلي فيها فإننا نعدها محاولات وتجارب شرحت فكرة المسرح بأسلوب مبسط.ويمر المسرح السعودي بمحاولات فردية لتأسيسه لم يكتب لها النجاح، ففي أوائل الستينات أسس أحمد السباعي مسرح قريش للتمثيل الإسلامي، شرح هدفه النبيل وأسسه الرفيعة لإنشاء المسرح على صفحات مجلة قريش التي يرأسها، وقبل الافتتاح بأسبوع صدرت الأوامر بإغلاق المسرح لأن الظروف وقتها والمناخ الثقافي لم يتهيأ لتقبل فكرة مسرح خارج أسوار المدرسة، وظلت محاولته تذكر من باب التاريخ والمحاولات الفردية الجادة. وعن المرحلة الثانية في نشأة المسرح السعودي (وهي الخطوة الحقيقية نحو تأسيس المسرح) يظهر جيل من المسرحيين قاموا بجهود فردية لإنشاء المسرح منذ مطلع السبعينات، وابراهيم الحمدان واحد من جيل المسرحيين الرواد للحركة المسرحية في المملكة، وتعد مسرحيته (طبيب بالمشعاب) أول عروض المسرح السعودي الحي، وعرضت عام ١٩٧٤م. وفي منتصف السبعينات تأسست جمعية الثقافة والفنون وهي الجهة الرسمية التي ترعى المسرح وتحتضن العروض المسرحية وتتولى المشاركة وتمثيل المملكة في المهرجانات الخليجية والعربية والدولية. ويمكننا القول إن المسرح السعودي ولد رسميا في أحضان جمعية الثقافة والفنون، ولا تزال الجمعية مسؤولة عن الإشراف على الحركة المسرحية إذ لا يوجد بالطبع فرق مسرحية خاصة فالمسرح مؤسسة ثقافية تخضع لتوجيهات وإشراف جمعية الثقافة والفنون التي تتماشى مع السياسة العامة للمملكة العربية السعودية. ويوجد بعض الجهود الفردية كالورش المسرحية في بعض الأندية الأدبية تسهم في تقديم العروض المسرحية أيضا. ومما سبق يمكن القول إن عمر المسرح السعودي حديث نسبيا إذ يبلغ ثلاثة وثلاثين عاما.

نلمس بواكير الاهتمام بالمسرح في المسرح المدرسي، فهو قناة تثقيفية وتربوية أشاعت فكرة المسرح في المجتمع



• حدثينا عن الحركة المسرحية في السعودية؟

– الحركة المسرحية في المملكة





بطيئة وتسير بخطى وئيدة، والطموح الذي يسكن المسرحيين أكبر بكثير من الواقع. الاشتغال على أهمية خلق مسرح، ومناقشة موضوع المسرح وما يتصل به يشكل هاجسا ثقافيا لدى المعنيين به. وهذا القلق نقرأه كثيرا في محاضرات وندوات ولقاءات صحفية كلها تطرح أفكارا للنهوض بالمسرح وانتشاله من الركود، ولا يزال المسرح يحبو! والجدل حوله ينمو!

يمر بفترات ركود ويشهد تراجعا، وأحيانا ينشط في تقديم العروض، وهكذا لا يوجد نمو وتجدد

مستمر ففترات التوقف هي الأعم.

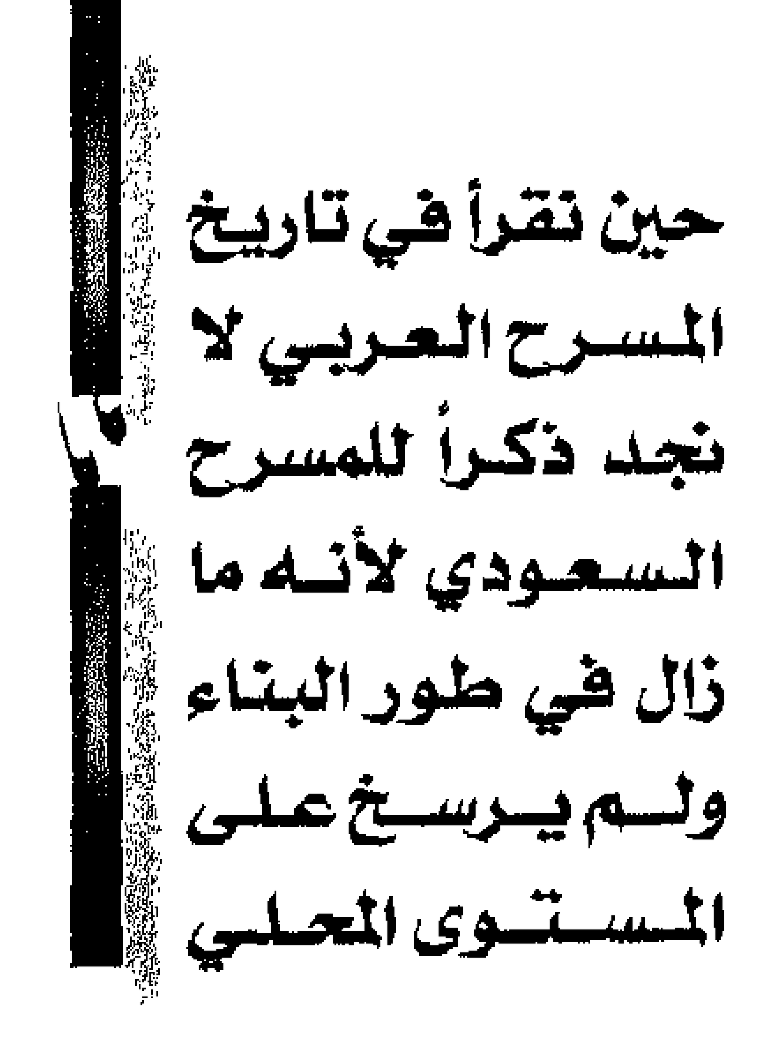
• ما هي عوائق عدم انتشار المسرح السعودي عربيا؟

– المسرح السعودي لم يحقق انتشارا محليا، ومن الطبيعي أن يظل مهمشا أو مغيبا عربيا،حين نقرأ في تاريخ المسرح العربي لا نجد ذكرا للمسرح السعودي لأنه ما زال في طور البناء ولم يرسخ على المستوى المحلي لينتشر بعدها على المستوى العربي، فعوائق عدم انتشاره محليا أنتجت ضعف صلته بالمسارح العربية.

• "أعطني مسرحا أعطيك شعبا عظيما" هل هذه المقولة ما زالت صالحة في يومنا هذا؟

– لا، لم يعد المسرح الخطاب الثقافي التوعوي الوحيد في بناء الشعوب حضاريا، والعروض المسرحية الآن تدحض هذه المقولة. المسرح خطاب ثقافي مؤثر لكن أن تعول عليه في بناء الحضارة فأعتقد أن هذه مبالغة، فهل خلو أمة من الأمم من المسرح علامة على تخلفها عن ركب الحضارة؟؟

عظمة الشعوب لا تقاس بوجود مظهر ثقافي واحد كالمسرح، فتقدم المجتمعات يخضع لشبكة متعددة من المعارف والفنون يمكن أن نعد المسرح واحدا منها، وليس كله.



حين نقرأ في تاريخ المسرح العربي لا نجد ذكراً للمسرح السعودي لأنه ما زال في طور البناء ولم يرسخ على المستوى المحلي

• التراجيديات الإغريقية كتبت شعرا، فهل المسرح الشعري اليوم له جمهور؟

جمهور المسرح الشعري نخبوي، فلغة الشعر لا يتفاعل معها العامة، وفي بدايات عروض المسرحيات الشعرية التي كتبها عزيز أباظة وعبد الرحمن الشرقاوي أثيرت قضية ضعف اتصال الجماهير بالمسرح الشعري. وبحكم تخصصي في المسرح الشعري وحبي وتفاعلي لما قرأته من روائع صلاح عبد الصبور وغيره من المسرحيين تقبلت المسرح الشعري أدبا مقروءا قادرا على جذب المتلقي وصنع فضاء متخيل في ذهنه بعيدا عن مسرحته. المسرحة عموما تنجح كلما اقتربت من لغة العامة أو لغة الصحافة، وحين تصل لغة الشعر إلى مستوى يقترب من النثر فكتابة المسرح هنا نثرا قد تكون أجمل وأولى. قصدت من هذا أن جمهور المسرح الشعري هم قراء لا متفرجون.

• ما هي خصوصية المسرح الشعري وبماذا يختلف عن المسرح الآخر؟

اللغة في المسرح الشعري هي السمة التي تمنحه خصوصية فالأداء الشعري المسرحي شكل مغاير للأداء الواقعي. حين تتحرك حيوات وتتحدث بلغة شعرية يتمايز الأداء هنا عن غيره من المسرحيات النثرية ولهذا يصنف المسرح الشعري في إطار مستقل بحكم لغته بينما يخضع المسرح النثري لتصنيفات عدة حسب الموضوع أو المذهب، وهذا يعني أن اللغة الشعرية منحت المسرح الشعري خصوصية واستقلالا تجعله في إطار منفرد عن غيره.

• أنت عضوة في جمعية المسرحيين السعوديين، فحدثينا عن هذه الجمعية، أسسها؟ أهدافها؟ آفاقها؟

– جمعية المسرحيين السعوديين مؤسسة ثقافية تعنى بالفنون المسرحية وتخضع لتعليمات وزارة الثقافة والإعلام وضمن الإطارالعام لسياسة المملكة العربية السعودية.

الحديث عنها مازال مبكرا فهي جمعية حديثة النشأة، لم تبدأ أنشطتها بعد في تنشيط الثقافة المسرحية إذ مازالت في دور التحضير والإعداد لانعقاد الاجتماع الأول لمناقشة اللائحة الأساسية للجمعية، وطبقا لما هو

مذكور في اللائحة المقترحة من قبل اللجنة التحضيرية أنقل لكم أهداف الجمعية وهي:

– نشر الوعي المسرحي وتوسيع قاعدة ممارسته في أنحاء المملكة

– الارتقاء بمستوى المسرح السعودي

– الاهتمام برعاية وتطوير العناصر العاملة في مجال العمل المسرحي

– الاهتمام برعاية المواهب الشابة وتشجيعها في كافة مجالات العمل المسرحي

– نقل التجارب والمعارف الفنية في مجال المسرح من خلال الإعداد والتدريب واستقطاب الخبرات المسرحية من داخل المملكة وخارجها.

– تشجيع التعاون بين أعضاء الجمعية والهيئات والفرق المسرحية

– تكريم الرواد والمبدعين المسرحيين والفرق المسرحية

– العمل على توثيق الحركة المسرحية السعودية

– حفظ حقوق الأعضاء ومساندتهم أمام الهيئات والمؤسسات الحكومية والأهلية

ما زال السؤال مبكراً على طرح إشكالية الرقابة على المسرح لأننا لم نصل إلى مرحلة الانفتاح وغزارة العروض

• هل المسرح السعودي له حيز من الحرية أم أن الرقابة جاثمة على انفاسه؟

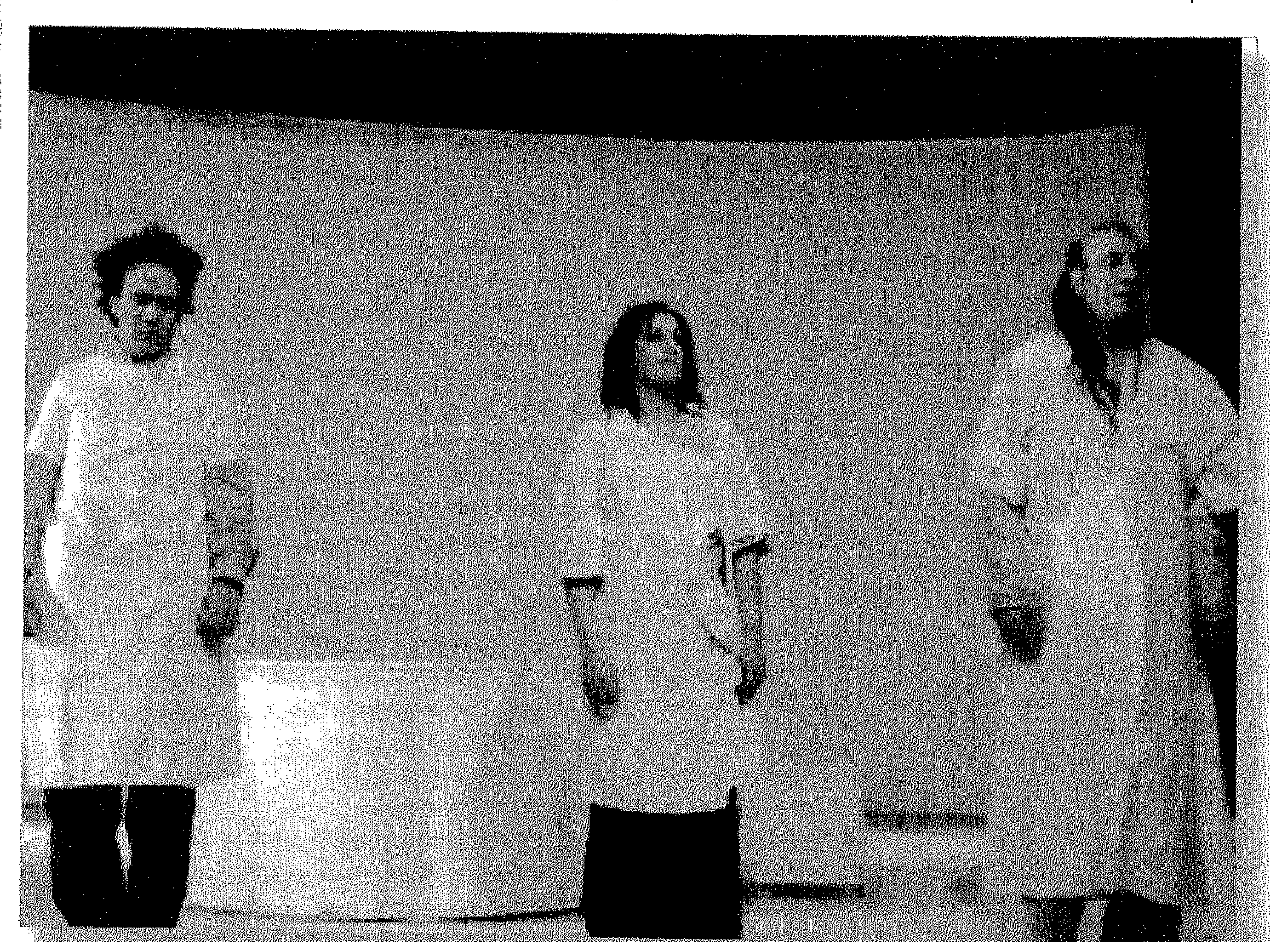
ما زال السؤال مبكرا على طرح إشكالية الرقابة على المسرح لأننا لم نصل إلى مرحلة الانفتاح وغزارة العروض وتنوع المدارس واختلاف التوجهات في فهم المسرح. ولا أعلم هل العروض المقدمة منذ نشأة المسرح أجيزت بيسر أم أن الرقابة تحكمت كثيرا لصلتي بالنص المسرحي أكثر من العرض.

• ما هو الدور الذي تقوم به السلطات الرسمية لتفعيل الحركة المسرحية في السعودية؟

تبذل السلطات الرسمية جهودا مشكورة لتنشيط الحركة المسرحية، وتسهم أكثر من جهة رسمية في تقديم عروض مسرحية، بيد أن الطابع العام لهذه الجهود طابع مناسباتي فمعظم العروض التي مثلت قدمت في مناسبة رسمية كمهرجان الجنادرية السنوي، أو احتفالات عيد الفطر المبارك، أو المشاركة في مهرجانات المسارح العربية والدولية من باب تمثيل المملكة في هذه المناسبات. وهكذا تفرض مناسبة ما تقديم عروض مسرحية ولا ننكر ظهور مسرحيات خارج إطار المناسبات لكنه قليل، ومن الجهات الرسمية التي تشارك في تفعيل المسرح الرئاسة العامة لرعاية الشباب، والمسرح الجامعي وبعض الأندية الرياضية والأدبية، ومن الجهود التشجيعية للحركة المسرحية المشاركة في المهرجانات العربية والدولية، وإقامة المسابقات في التأليف المسرحي تحت إشراف الرئاسة العامة لرعاية الشباب وكذلك الجامعات تطرح مسابقات في التأليف المسرحي للاستفادة من النصوص المقدمة في تغذية مسارحها.



الدكتورة نوال بنت ناصر السويلم



● كيف يحدد موقع المسرح السعودي في خارطة المسرح العربي؟

– مازلنا في بداية الطريق!

نحتاج وقتا لاحتلال مساحة طيبة على الخارطة فالحركة المسرحية في المملكة تتسم بحداثتها مقارنة بنشأة المسارح في البلدان العربية ومن الصعب وضعها في مقارنة غير عادلة، لننظر له بتسامح كبير عطفا على الظروف التي تحيط به وتكتنف النهوض به. الذين يقيمون المسرح يروننا متأخرين جدا، وبرأيي إن ما قدم من عروض يعكس وعيا حضاريا لبلادنا يتناسب مع ظروف المرحلة التي يمر بها المسرح والمجتمع.

● الكتابة المسرحية لها خصوصية فهي كتابة مشهديّة بالأساس، فما هي الفروق بين مسرحية كتبت لتنشر بين دفتي كتاب ومسرحية تشاهد؟

– هذه إشكالية الفن المسرحي!

لذا تنجح نصوص كثيرة في منطق الفن الأدبي، وتخفق كثيرا في منطق العرض المسرحي إذ لا بد أن تخضع لإعداد مسرحي لكي تمثل.

والفارق كبير بين كتاب مسرحيين يعالجون المسرح بعيدا عن حرفياته وتقنياته الإخراجية وبين آخرين يحضر العرض المسرحي في ذهنهم أثناء الكتابة، لدى هؤلاء نقرأ الإرشادات المسرحية نصا موازيا للنص الأصلي وتبدو مدخلا مهما لاستيعاب تفاصيل المشهد، نلمح عنايتهم بالإضاءة والديكور والمكان، وحين يسيطر هذا الهاجس على المبدع أثناء الكتابة سيسقط من حساباته أية لحظة مسرحية غير ممكنة

التجسيد وسيحضر العرض وتقنياته أكثر من النص.

هذا النوع من الكتابة يستحضر أيضا ناقدا مهنيا ملما بحرفيات المسرح لا عناصره الفنية بحيث يقرأ النص قراءة إخراجية متخيلة وكأنه قدم حقيقة مستعينا بتوجيهات المؤلف وإرشاداته. أنا من الذين يقرأون النص قراءة إبداعية ويتفاعلون معه بعيدا عن استحضار عناصر تمثيله وعرضه، فالقراءة في أدب المسرح برأيي هي فضاء متخيل لما يمكن أن يحدث دون فرض حدوثه.

● الممثل أساس العرض المسرحي فما هي كيفيات اختيار الممثل في العمل المسرحي؟

– اهتمامي بالمسرح ينصب على النص في المقام الأول، ولعل المهتمين بالمسرح بوصفه عرضا أقدر على الإلمام بكيفية انتقاء الممثل للدور المنوط به.

● ما رأيك في مسرح الممثل الواحد one man show؟

– المونودراما لون مسرحي يقوم على أداء الممثل الواحد، وتتوفر فيها الكتابة المشهدية بصورة لافتة لأن نجاحها مرهون بإتقان الممثل في تلبسه الأدوار ومساهمة تقنية الإخراج أيضا هي مناسبة كحل لمعوقات المسرح المادية أو ضعفه، ولا بأس من قبول التجديد والتجريب ما دام قادرا على التعبير عن الأفكار والرؤى.

● هل يعيش المسرح العربي أزمة وما هي أسبابها؟

– أزمة المسرح العربي هي أزمة إيجاد مسرح بهوية عربية، فهوس التجريب والإغراق في الأشكال الجديدة المستحدثة دون وعي تذيب الشخصية العربية وتحدث فجوة بين المتلقي والمسرح. البحث عن صيغ وأساليب جديدة شيء لا ينكر في منطق الفن والأدب بشرط حضور الوعي ومساءلة الذات عن قيمة ما سيقدم وماذا سيضيف.

● الفن التشكيلي السعودي متطور ويعيش ديناميكية عالية، هل هناك تعاون بين المسرحيين والتشكيليين السعوديين؟

– حقيقة لا أعلم عن مدى التواصل وعمقه بين التشكيليين والمسرحيين، لكن ليس بمستغرب وجود تعاون في ظل وحدة الأهداف المشتركة الرامية إلى تطور الفنون والنهوض بها.

● سؤال ختامي: ما هي آفاق المسرح السعودي؟

– المسرح السعودي يتطلع لتحقيق الانتشار محليا، ويحاول إثبات الذات بالخوض في كل الأشكال

والقوالب المسرحية، ويسعى للاستفادة من خبرات الدول العربية الشقيقة، ربما مستقبله يتجه أكثر

نحو الصيغ المستحدثة أكثر من المسرح التقليدي.

● قبل أن ننهي حوارنا ماذا تقول الدكتوره نوال بشكل مختزل في:

● سوفوكل؟

حين يذكر اسمه تقفز إلى الذهن مسرحيته الخالدة (أوديب ملكا) كأروع نموذج من المسرح القديم، برغم التصادم العقدي مع المسرح اليوناني عموما إلا أن عظمة هذه النصوص متجددة وهذا سر بقائها في الذاكرة طويلا.

● شكسبير؟

مسرح رحب لكل الأفكار ويرضي معظم الأذواق! ولعل المناجاة والمونولوجات على ألسنة أبطاله أكثر ما يستقر في ذهني عن شكسبير، يمكن أن نعده نموذجا للعبقريات الفذة التي تنتج من وحي عبقريتها دون الالتزام بقوالب ومبادئ مدرسية.

● موليير؟

برأيي أن مسرحه يقترب من الذائقة العربية في فترة استقبال المسرح، فأول مسرحية قدمها مارون النقاش كانت (البخيل) معربة أو مقتبسة عن موليير، وفي المسرح السعودي كانت أول مسرحية سعودية معربة ومعدة عن مسرحية موليير هي (الطبيب رغما عن أنفه)، ربما الطابع الملهوي في مسرحياته يقترب من ذائقة الجماهير العربية.

● سعد الله ونوس؟

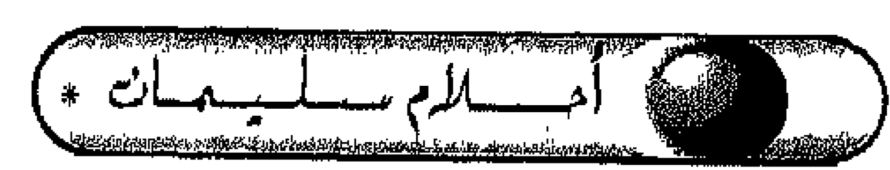
علم من أعلام المسرح العربي في الستينيات نجح في إحداث التوازن بين الأصالة والإفادة من الأشكال العالمية الجديدة وستظل مسرحياته نقطة مضيئة في تاريخ المسرحية.

● توفيق الحكيم؟

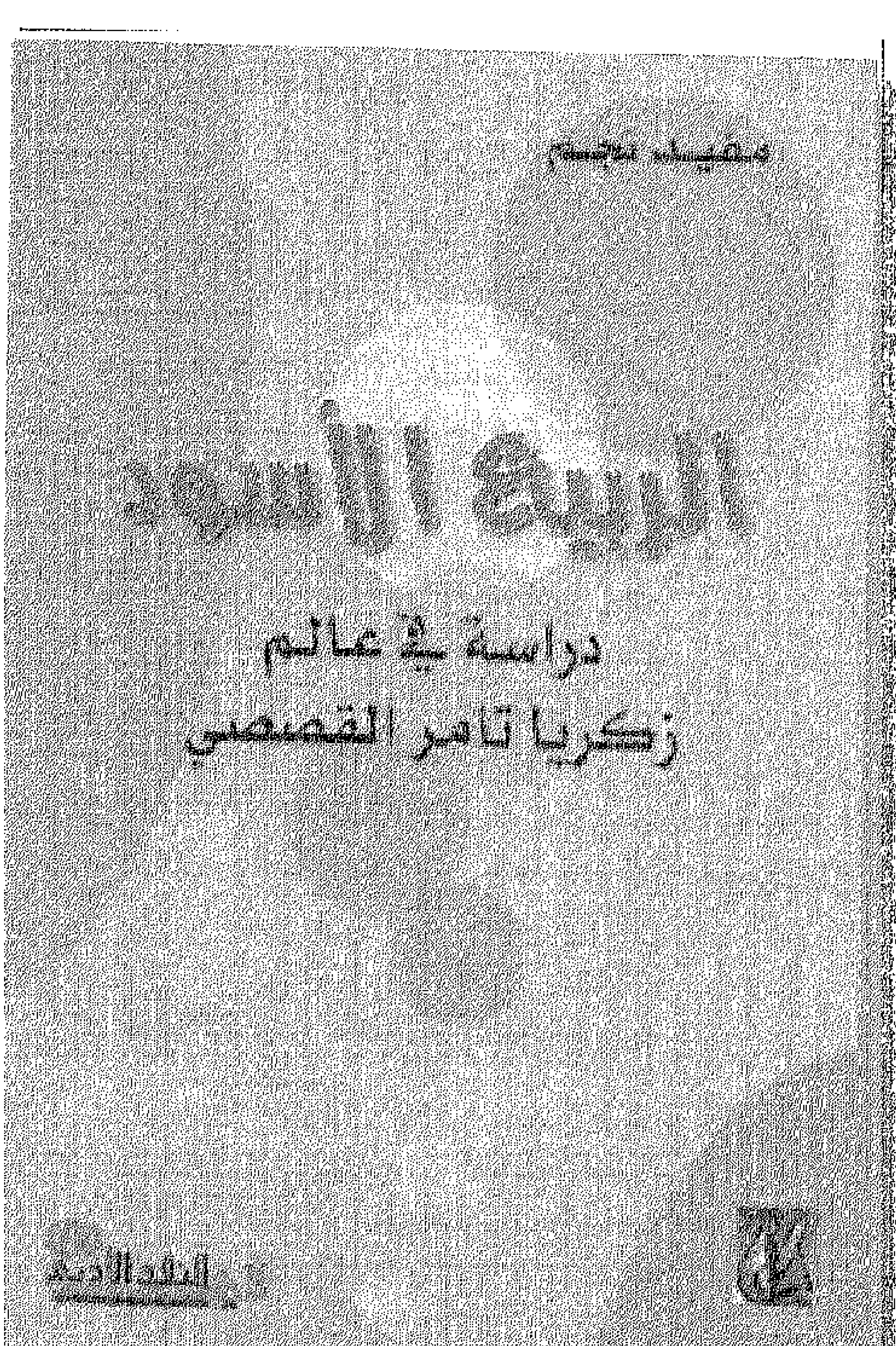
بات من نافلة القول الحديث عن الاتجاه الفكري في مسرحه، فالمسرح الذهني ارتبط باسمه، وفي مسرحه إشباع لقراء المسرح الافتراضي.

*كاتب وصحافي ثقافي من تونس

الربيع الأسود
عالم زكريا تامر القصصي


أحلام سليمان *

على الرغم من أهمية المنجز السردي للقاص زكريا تامر، فإن اللافت للنظر هو محدودية التناول النقدي لذلك المنجز الذي شكل إضافة مهمة لتجربة القص العربي في نهاية خمسينيات القرن الماضي من خلال الرؤية الإبداعية الجديدة التي تميزت بها، وكانت عصية على التأطير والتوصيف بفعل ما امتازت به من خصوصية مزجت بين الواقعي والتعبيري والأسطوري في الرؤية والبنية بحيث جعلت الدارسين والنقاد يحتارون في تصنيفها وهو ما تجلى واضحا في تعدد المصطلحات المركبة التي أطلقت عليها كالواقعية التعبيرية أو التعبيرية ذات الملامح الواقعية.



ويأتي كتاب الناقد السوري مفيد نجم (الربيع الأسود: دراسة في عالم زكريا تامر القصصي) مقاربة جديدة ومهمة تسعى للكشف عن خصائص تلك التجربة وتحولاتها المختلفة سواء على مستوى الرؤية السردية واللغة السردية، أو على مستوى العناصر الفنية والتعبيرية التي شكلت عالم زكريا القصصي كالعنوان والمكان وبدايات السرد وخواتيمه والشخصية ووجهة النظر.

ولا تعنى الدراسة بتحديد ملامح تلك التجربة وعناصرها البنائية والفنية والسردية، بل تحاول الوصول إلى الدلالات والوظيفة التي أدتها في بنية السرد الحكائي وعوالمه القاسية التي ساهمت لغة السرد المكثفة والمشحونة بالتوتر في تعميق البعد الدرامي والتعبيري لعالم السرد الحكائي عند القاص.

يتألف الكتاب من مقدمة وتسعة فصول حاول فيها الناقد الكشف عن القيم الجمالية والفنية والفكرية التي أسست للحظة التامرية في القصة العربية منذ نهاية الخمسينيات من القرن الماضي، كما تجلت بصورة خاصة في أعماله الأولى التي سبقت مرحلة إقامته في لندن.

وقد أكد في مقدمة الكتاب على ضرورة قراءة هذه التجربة في سياق التحولات التي كانت تطرأ على الوعي الفكري والجمالي في تلك المرحلة الخصبة من تاريخ الثقافة العربية والتي شكلت فيها تجربة القاص ملمحا جديدا من ملامح هذا التحول الذي أقامت فيه اتصالها مع السياق الأدبي والحساسية الأدبية الجديدة في الوعي الجمالي والفكري العربي، في نفسه الوقت الذي افترقت عنه من حيث خروجها على المحددات الإيديولوجية والسياسية التي كانت تفرض سطوتها على ذلك الوعي الجمالي والفكري الذي كان مهيمنا آنذاك.

وإذا كانت تلك التجربة قد حاولت الاستفادة من المنجز

الحكائي العربي القديم لاسيما السرد الشعبي منه وعالمه الغرائبي والعجائبي، فإنها عمدت في الآن ذاته إلى الانفتاح على المنجز السردي الغربي الذي حاولت تمثل بعض تقنياته وخصائصه السردية لا سيما على مستوى شعرية اللغة والمنظور السردي ووجهة النظر دون أن تقع أسيرة هذا المنجز ما منح تجربته خصوصيتها السردية والجمالية التي دأب على تطويرها وتعميق علاقتها مع الواقع الاجتماعي والسياسي العربي.

في الفصل الأول تناول تأثيرات الفكر الوجودي في قصص أعماله الأولى التي دشنتها مجموعة صهيل الجواد الأبيض التي صدرت في مطلع عقد الستينيات من القرن الماضي الذي كان يشهد صعود موجة الفكر الوجودي وتأثيره الواضح على الأدب العربي، لكن الدراسة تشير في هذا الصدد إلى التمازج الحاصل بين مستويات التجربة الوجودية والتجربة الاجتماعية بصورة كشفت معه عن تمثل القاص لتجربة الواقع الذي كان يعيشه على المستويين الخاص والعام إذ من المعروف أن القاص عمل في مهن متعددة بعد أن ترك المدرسة في مرحلة مبكرة من عمره ولم يكمل تعليمه مما ساعده على أن يخبر قسوة الواقع ومرارة الحياة وفداحتها حيث كانت الحارة الشعبية القديمة التي ولد وعاش فيها هي عالم قصصه الأثير.



وقد تكشفت المؤثرات الوجودية في تجربته عبر الوعي الحاد بشرط الإنسان الوجودي كما تجلت في الوعي المأساوي بمسألة العدم وعبثية الوجودية المحكوم بنهايته المأساوية الفاجعة لإضافة إلى العلاقة مع الزمن التي تجلت في غربة واغتراب أبطاله الناجم عن غياب الحرية والقدرة على الاختيار والوجود عند الإنسان.

وإذا كانت تلك الرؤية الوجودية تفرض حضورها على قصص المجموعة الأولى، فإنها تكاد تغيب عن قصص أعماله التالية. ويحاول الناقد تقصي أشكال تجلي تلك الرؤية في قصص المجموعة التي ساهمت لغتها المجازية والاستعارية في تعميق ذلك الشعور الدرامي المتوتر بشرط الإنسان، حيث تتجلى صورة شخصياته المستلبة والمهزومة أمام سطوة الواقع الاجتماعي الظالم المتميز بثنائيته الطبقية، وشرطها الوجودي المأساوي في مظاهر العجز والإخفاق والغربة والضياع والانسحاق التي تعيشها، وتجعلها عاجزة عن الفعل والخروج من حالة الضعف والهزيمة التي تعيشها.

ولعل أكثر ما يظهر تأثير القص الغربي على قصصه الأولى يمكن تلمسه في الموقف من الآلة الصناعية وما تولده من شعور بالغثيان والسأم والكراهية تجعل أبطاله يفرون منها هاربين نحو الطبيعة والهدوء والصمت.

ويدرس في الفصل التالي دلالات العنوان من حيث وظيفته الاتصالية وتأثيره في أفق توقع القارئ وتناصه مع النص الذي يسميه ويحيل إليه حيث يتميز العنوان بنوعين من العنونة الأول يتميز بالحذف في بنيته التي تتميز بطابعها الاسمي والمجازي وبالطول النسبي كما في عناوين أعماله الأولى، والثاني تنحو بنيته نحو الاقتصاد الشديد والاستقلال الكياني عن العناوين الداخلية على عكس العناوين الأولى التي كانت في الأصل عناوين داخلية جرى انتخابها لتكون عناوين لأعماله القصصية.

ومما يميز هذه العناوين هو تشكليها بؤرة دلالية أولية من خلال ما يشكله ما يقوم به من تمثيل وتكثيف واختزال لمضمون العمل القصصي، إضافة إلى ظيفته الشعرية التي تتجلى في إحالته على العمل السردي وإحالة الأخير عليه في الآن ذاته، إلى جانب تناصه مع مرجعيات خارجية يستدعيها لتفسير دلالاته، في الوقت الذي يقيم فيه تعالقه مع العناوين الداخلية سواء من حيث بنيته اللغوية أو بنيته الدلالية وآلية اشتغالها، الأمر الذي يجعل الناقد يتناول تلك العناوين بالدراسة بصورة أفقية وعمودية لبيان علاقتها مع بعضها البعض والتحولات التي طرأت على بنيتها وتشكيلها، وعلاقتها مع نصوص القصص التي تسمها وتمنحها هويتها.

وينتقل في القسم الثالث إلى دراسة جملة الاستهلال وخواتيم السرد في قصص أعماله المختلفة والعلاقة فيما بينهما في ضوء اهتمام النقد الشكلاني الذي يؤكد على وجود ضبط لتلك العلاقة داخل النص السردي دون أن يستدعي ذلك وجود تطابق بين فاتحة السرد ونهايته، كما تجلى في عدد من النصوص السردية المختارة التي يتخذ منها مجالا للبحث حيث تظهر العلاقة بين فاتحة السرد وما يليها من أحداث وتحولات على مستوى بنية السرد الحكائي مرتبطة بالمنظور السردي للقصة.

وتأخذ جملة الاستهلال منحيين اثنين، الأول يظهر في الأعمال الستة الأولى التي تهتم جملة الاستهلال فيها بوصف شخصية بطل القصة وتقديمه أو بوصف المكان والزمان الذي ستجري فيهما أحداث القصة، والثاني تجلى في الأعمال التالية التي مالت إلى التقريرية والتكثيف الشديد في لغتها السردية وإلى التجريد في تقديمها للشخصية وللأحداث، وهنا تقوم جملة الاستهلال باختراق حدث القصة دون اهتمام بتعيين الزمان والمكان أو تقديم شخصية بطلة القصة.

ومما تخلص إليه الدراسة في هذا المجال هو مخالفة أغلب نهايات القصص لجملة الاستهلال مما يخلق عنصر المفارقة الذي يسهم في عدم مصادرة أفق التوقع عند القارئ من جهة، ومن جهة أخرى يعكس الحس الساخر الذي يميز قصص أعماله لا من أجل الإضحاك وإنما لتعميق حس القارئ الساخر بغرابة الواقع الفاجع وبؤسه الروحي والاجتماعي من خلال مفارقاته العجيبة التي تكشف عنها علاقات الواقع والمجتمع.

وقد تتضمن بدايات السرد الحكائي عنصر المفارقة الناجم عن التأليف في بناء الجملة بين معنيين متناقضين ولعل ما يميز إستراتيجية الكتابة عند القاص هو التشابك الحاصل بين العنوان وجملة الاستهلال وحتى اسم بطل القصة بحيث يكشف ذلك عن وحدة البنية السردية وترابطها على المستوى الدلالي.

ويفرد نجم لدراسة المكان في قصص زكريا من حيث الوظيفة والدلالات حيزا واسعا نظرا للدور الهام الذي يلعبه المكان في هذه القصص بوصفه عنصرا فاعلا ومؤثرا في السرد، وفي إنتاج الدلالة، إن لم يكن يؤدي دور البطولة كما يتجلى في هزيمة

أبطال قصصه أمام سطوته تعبيرا عن هزيمتهم أمام العالم الذي يعيشون فيه غربتهم ومصائرهم الفاجعة وهذا ما يجعل المكان يتصف بمجموعة من الصفات الدالة تجعل منه مكانا معاديا وغريبا تغيب عنه قيم الألفة والطمأنينة والحب، وتجعل علاقات أبطال القصص معه تتصف بأنها علاقات قدرية يصعب الفكاك منها والتحرر من بؤسها وعذاباتها، كما يتجلى في عجز هذه الشخصيات عن اختراقه وفي عجز حركتها وتنقلها فيه عن إحداث أي تحول أو تبدل في معاناتها وفي طبيعة العلاقة القاسية التي تسم وجودها فيه، الأمر الذي يجعل حركتها تعود دائما إلى نقطة البداية المتمثلة في المكان المغلق حيث تعيش عزلتها وتكون الأحلام والاستيهامات تعويضا على هذا الشعور بالعجز والإخفاق.

وتقدم الدراسة الشواهد الدالة على مضمون هذه العلاقة من خلال ما تقوله تلك الشخصيات أوتعبر عنه في كلامها وحركتها وعلاقتها مع المكان والإنسان.

ويفرد للحركة في المكان ودلالاتها مكانا خاصا إذ تتميز تلك الحركة بكونها تنطلق من المكان الأسفل نحو الأعلى. وترتبط دلالة ذلك بالوضع الاجتماعي البائس لأبطاله في حين تكون الحركة من المكان المغلق نحو المكان المفتوح كالشوارع والساحات أو الأماكن المغلقة العامة كالمقاهي ودور السينما لكن تلك الحركة تعود إلى نقطة البداية معبرة عن استحالة بناء علاقة انسجام وتوافق وتواصل وألفة بينها وبين المكان الغريب والمعادي لها وهنا تنشأ علاقتها المتوترة والدرامية مع العالم لأن المكان يحمل دلالة أشمل ترتبط برؤية شخصياته إلى العالم وعلاقتها معه خاصة وأن الحركة في المكان تتميز بالتقاطبية الضدية أو الثنائية المتقابلة على المستوى الاجتماعي.

كما يتناول المكان من خلال الوظيفة التي يمثلها كحافز تقديم في أغلب قصص أعماله الخمسة الأولى، ثم ينتقل لدراسة الشخصية الحكائية من حيث وظيفتها وما تتميز به من تحول انطلاقا مما يقوله الناقد الروسي بروب من أن الوظيفة هي التي تخلق الشخصية، وأن وظيفة الشخصية

من السمات التي تتميز بها وجهة النظر في قصص زكريا تامر أنها في الغالب تهيمن عليها وجهة نظر الشخصية التي تتولى مهمة السرد

تتجلى في فعلها ودورها في تطور وتقدم الحكاية من خلال عنصري الثبات والتقدم، لكنه ينبه إلى ضرورة تناول تلك الشخصية عبر علاقتها بعناصر السرد الأخرى بسبب الصلة الوثيقة بينها داخل بنية السرد الحكائي الذي يأتي في مجموعته الأولى بصيغة ضمير المتكلم.

ويتناول الشخصية من خلال دلالات الاسم الذي تحمله وعلاقته بمضمون شخصية البطل ومجتمع الحارة الدمشقية، فهو إما يحمل اسم مهنة أو لقبا وقد تكون الشخصية دون اسم يدل عليها كما في قصص مجموعته الأولى بسبب استخدام القاص لضمير المتكلم في السرد.

لكن التعرف إلى أسماء هذه الشخصيات إما أن يكون مباشرا من خلال السارد الذي يتولى تقديم الشخصية أو من خلال الحوار الذي يدور بين شخصيات القصة وفي القصص التي يستدعي فيها شخصيات معروفة من التاريخ والتراث العربيين يظهر الاسم في العنوان ويكون السرد حديثا عن تلك الشخصية التي يمنحها القاص صفات معاصرة إضافة إلى صفاتها القديمة بغية التعبير عن قضايا الواقع المعاصرة وما بات يكشف عنه من تردد وضياع وخنوع.

ونظرا لما تمثله المرأة من صفات غريبة في عالمه القصصي تبدو فيها بالغة الشهوانية والميل للعنف المترافق مع الفعل الجنسي يفرد لها عنوانا مستقلا يتقصى فيه الأشكال التي تجلى فيها حضور المرأة والمعاني التي تنطوي عليها إذ يجد الناقد أن القاص يسعى من خلال هذه الإستراتيجية في الكتابة إلى فضح الشرط الإنساني الذي تعيش فيه المرأة، والكشف عن مدى القهر والكبت والحرمان الذي تحيا به.

وترى الدراسة أن من النادر أن نجد المرأة تلعب دور البطولة في القصة، إذ غالبا ما يكون وجودها تابعا ومرتبطا بوجود الشخصية الذكورية التي تلعب دور البطولة في القصة ورغم ذلك يميز بين نوعين من الشخصية النسوية يظهران في قصص زكريا تامر، النوع الأول يحمل طابعا مجازيا رمزيا ويظهر في القصص التي تتميز لغتها السردية بطابعها الشعري المكثف والموحي، كما يتميز عنوانها أيضا ببنيته الاستعارية والمجازية، وشخصية حكائية يحيل اسمها على بيئة اجتماعية محددة، لكنها تظل تحمل علامات عنف الواقع وتخلفه وقهره الشديد لها وغالبا ما تكون الصفات الجسدية للمرأة في المستوى الأول متطابقا مع الرؤية الشعرية ومعززا لها على العكس مما تتميز به في المستوى الثاني حيث يجري التأكيد على الجانب الحسي في صورتها.

وفي قراءته للنزوع إلى العنف عند شخصياته النسوية يرى أن القاص أراد عبر ذلك التعبير عن مدى الظلم والإخفاق والقهر الذي تعاني منه المرأة ما يجعل قراءة ذلك تستدعي الحفر في دلالاته ولاشعور الشخصية المحكومة بشرطها الاجتماعي المستبد والقاهر.

وفي الفصل التالي يبحث في المستوى الإيديولوجي في وجهة النظر التي ينظر من خلالها الراوي إلى الأحداث والشخصيات، ويبيّن منذ البداية أهمية دراسة هذا المستوى من حيث كشفه عن مدى التوافق والانسجام القائم بين المستوى الفني والمستوى الفكري في القصة.

ومن السمات التي تتميز بها وجهة النظر في قصص زكريا أنها في الغالب تهيمن عليها وجهة نظر الشخصية التي تتولى مهمة السرد وقد تصطدم وجهة النظر هذه بوجهة نظر شخصية أخرى تخالفها في الرأي لكن الحوار بين وجهات نظر الشخصيات يظل غائبا ولذلك لا نرى الشخصية والأحداث إلا من خلال وجهة نظر الراوي أو

عالم زكريا تامر القصصي



بطل القصة حيث يجري التركيز على مظاهر العنف والقهر التي تتجلى من خلال ثنائيات الجلاد والضحية ما يدفع بالقارئ للتعاطف مع تلك الشخصيات المنتهكة والمقهورة والمسحوقة.

وتشير الدراسة إلى التباين في وجهات النظر بين أعماله الأولى التي تهيمن على بعض قصصها وجهة نظر أحادية نجد فيها الراوي يلازم الشخصية على المستويين الزمني والمكاني، في حين يستخدم في قصص أخرى المسح التتابعي الذي لا يكون فيه موقع الراوي محددا، ويكون قادرا على تصوير عدد من الشخصيات تتواجد في أماكن مختلفة بينما نجد أعماله التي صدرت بعد إقامته في لندن يغيب عنها هذا التنوع في وجهات النظر، وتسيطر عليها وجهة نظر عين الطائر التي تقدم الأحداث من وجهة نظر واحدة حيث تتميز هذه النظرة بالسرعة والعمومية وهي تتناسب مع ميل القص إلى التكثيف والتجريد.

وتخصص الدراسة فصلا للمقارنة بين تجربتي زكريا تامر والشاعر محمد الماغوط على أساس السمات الجمالية والفكرية التي تجمع بينهما، فكلا التجربتين حاولت أن تخلص للتجربة الخاصة التي عاشها كل منهما بعيدا عن الخضوع لسلطة المرجعية السياسية والرؤية التبشيرية. لقد ظهرت التجربتان في مرحلة زمنية واحدة وعملتا على تشكيل ملامحهما الجديدة المميزة التي تجلت بصورة رئيسية في الإخلاص لمفهوم الحرية في الإبداع وفي الحياة ومقاومة الاستبداد والظلم والقهر بجميع أشكاله السياسية والاجتماعية من خلال فضح حالة البؤس والقهر التي يعيشها الإنسان في الواقع.

وتعمل الدراسة على رصد ملامح التشابه بين التجربتين الإبداعية والمعاشة عند الأديبين واستجلاء تلك الملامح على مستوى الأعمال القصصية والشعرية التي صدرت لكل منهما بدءا من تجسيد صور العذاب والفقر والحزن والعبث والخوف والضياع في تلك الأعمال التي لخصت رؤيتهما إلى العالم وعلاقتهما به، كما تمثل هذا العالم في صورة المدينة التي لم تمنحهما سوى الشعور المرير بالغربة والحزن والجوع والعذاب، وانتهاء بالعلاقة مع المرأة بوصفها تمثل قيمة رمزية وجمالية ومعنوية بديلة يمكن أن تغني الحياة وتمنحها الفرح والسلام والحب بدلا من امتهان كرامتها الإنسانية وقهرها ومصادرة وجودها.

لقد تمرد الماغوط وزكريا على أشكال الكتابة السائدة ومرجعياتها، وحاولا صياغة خطابهما المعبر عن معاناتهما وشعورهم القاسي بالقهر والغربة والعذاب النابع من هزيمة الذات الإنسانية أمام شرطها الاجتماعي والإنساني ولذلك يأخذ المكان بمعناه المجازي والرمزي في التجربتين ملامح تعكس بؤس هذا الوجود وغربته وضياعه، كما تتحد الهواجس وتتداخل الوسائل فقد أدخل الماغوط السرد إلى بنية نصه الشعري، في الوقت الذي استعار فيه زكريا من الشعر لغته الموحية والمكثفة.

ويركز الفصل الأخير من الكتاب على دراسة التحولات التي طرأت على بنية السرد في أعمال زكريا الأخيرة بدءا من مجموعة نداء نوح التي صدرت عام ١٩٤٥ بعد توقف عن النشر استمر أكثر من عشر سنوات، وهي تحولات طالت بنية اللغة السردية والمنظور السردي ووجهة النظر وبنية الشخصية ووظيفتها في العمل الحكائي، كما طالت بنية العنوان الخارجي والداخلي وشعريته، من حيث اتصاله بالعمل القصصي وإحالته عليه.

ويحدد الناقد تلك التحولات في غياب اللغة المجازية والاستعارية التي كانت تميز لغة السرد في أعماله الأولى واتجاه تلك اللغة نحو التقريرية والتجريد الذي طال كذلك بنية الشخصية الحكائية، والمعينات المكانية والزمنية في تلك القصص، إضافة إلى الاستخدام المكثف لوجهة نظر عين الطائر التي تقوم على سرعة الانتقال من مشهد إلى آخر ما جعل القصة تقوم في بنيتها على التجاور بين عدد من المشاهد التي توزعت عليها قصصه.

أما على المستوى المكاني فقد غاب عالم الحارة الشعبية ولم يبق منها سوى الاسم الذي يعلن عنه في بداية السرد لبعض قصصه، ولم يعد يعنى بوصف المكان وبالدور الذي يمكن أن يلعبه على مستوى إنتاج الدلالة وتكوين بؤرة سردية.

وما أصاب المكان من تجريد طال الزمان أيضا إذ لا يمكن الفصل بينهما، فقد اكتفي بالإشارة إلى زمن القصة أو حاول الدلالة عليه من خلال حوار شخصيات القصة.

ويشير الناقد إلى غياب تقديم الشخصية والعناية بوصفها عن تلك القصص ولم يعد يظهر منها سوى الاسم الأول في أغلب الأحيان على الرغم من تلك الأسماء ظلت مستمدة من عالم الحارة الشعبية أو من التراث والتاريخ ما جعل تلك الشخصيات المستدعاة تنطوي على سمات مشتركة بعضها قديم والآخر حديث لكي تعبر عن تجربة الواقع المعاصر.

كذلك ظهرت بنية التزامن على المستوى الزمني في تلك القصص التي تجري أحداثها في زمن واحد ويهيمن عليها صوت الراوي أو وجهة النظر الأحادية.

وقد تميزت جملة الاستهلال أو الفاتحة السردية باقتحامها المباشر لحدث القصة مما أدى لغياب التنوع في تلك الجملة التي كانت تتميز سابقا بتقديم الشخصية ووصفها أو بوصف المكان وتحديد زمان الحدث في القصة.

لقد حاولت الدراسة أن تجمع البحث النظري إلى الجانب البحث التطبيقي لاستبيان أشكال ومعاني تلك التحولات، مستعينا في ذلك بعدد كبير من قصص أعماله التي صدرت بين عام ١٩٦٠ و٢٠٠٤ لكي يوضح السمات الجديدة للسرد الحكائي في تجربة القاص بعد أن جرى التركيز على البعد الحكائي في القصة وعلى فكرة القص وعنصر المفارقة الهادف إلى السخرية من الواقع وتعريته وفضحه بوصفه واقعا غرائبيا عجيبا مفارقا فقد قيمه الاجتماعية والروحية والوطنية وغدا واقعا هجينا مستلبا تحكمه العلاقات المادية والاستهلاكية والتخلف وضياع الهوية مما يعمق شعور المرارة والبؤس فيه فيحاول أن يسخر منها بتلك اللغة السردية التي تستبطن مرارتها وحزنها وخيباتها الكاسحة.

*كاتبة سورية مقيمة في الإمارات

"العودة" للمخرج الاسباني المودوفار

يحيى القيسي*

نساء يصغن الحاضر بقوة ويتوجسن من الماضي



VOLVER

يمكن الإشارة بقوة إلى السينما الاسبانية الجديدة والتي صاغتها مجموعة من المخرجين المتميزين، ويبرز اسم بيدرو المودوفار عاليا بأفلامه التي تجاوزت الخمسة عشر، والتي حصدت الكثير من الجوائز والمعجبين بها. لا سيما وهي تقدم سينما بديلة لما تطرحه استوديوهات هوليوود، ليس على المستوى الأسلوبي والانتاجي فحسب بل على مستوى المضامين وطريقة تقديمها للمشاهد بعيدا عن التهويل والمبالغات.



انها سينما تنتصر ومثيلاتها في أوروبا وبعض دول العالم للأبعاد الإنسانية وتعميقها وليس للتكنولوجيا الإبهارية.

اختار المخرج المودوفار في فيلمه الجديد "volver" بالاسبانية، ومعناه "العودة" ممثلة على قدر كبير من النجومية والقدرة على تقمص الشخصيات، وهي "بينولوبي كروز، التي لم تحسن هوليوود كثيرا استغلال طاقاتها التمثيلية واستخراج الكامن فيها، بل حولتها إلى لعبة جميلة ذات قوام لاتيني متوهج، وربما يساهم كاتب النص والمخرج المودوفار في فهم طبيعة قدراتها الأدائية بشكل أعمق، ولهذا اختارها لتقوم بدور "ريموندا " الفتاة العاملة في تنظيف المطار يوميا، والتي تعود إلى البيت من أجل الكفاح مرة اخرى في حياة عائلية مضطربة...!

حكاية تقوم على المفاجآت

أكثر ما يميز فيلم "العودة" حكايته، وقد أجاد كاتبها في بناء حبكتها بحيث تقوم على المفاجآت المتواصلة طيلة مدة العرض "١٢١ دقيقة"، ولعل من الواضح أن الفيلم يقوم اساسا على النساء، فيما يبدو حضور الرجال بطريقة عابرة ودون أي أثر حقيقي، وإذا ما سلمنا بهذا الأمر فإن حضور الممثلة بينولوبي كروز يبدو ساحقا أيضا، وكأن الفيلم يتمحور حولها وهي تكاد تتواجد في كل مشهد، ومن الواضح كما اشرت من قبل إلى قدرة المودوفار على استغلال طاقاتها الأدائية إلى الحد الأقصى.

اختار المخرج منطقة ريفية شهدت طفولته وهي قرية "لا مانشا" كمكان خلفي للأحداث يرجع اليه بين الحين والآخر، ولعل ما يميز القرية تلك المراوح الهوائية الضخمة التي قاومها ذات يوم الدون كيشوت، ولو بشكل روائي كوميدي إضافة إلى الموت المبكر لرجال القرية وانشغال النساء بالعناية بقبورهن المبنية مسبقا بانتظارهن. وربما يبدو المشهد الذي صنعه المودوفار وفريقه لمجموعة من النساء وهن ينظفن التراب والرمال المتطايرة من على المقابر منظرا بالغ التأثير، ومصاغا بطريقة جمالية باهرة رغم فجائعية ما يؤشر عليه..!

للوهلة الأولى يبدو الفيلم عن الموت وارواح الذين رحلوا العائدة إلى بيوتهم، ولكن صانع الفيلم يكسر التوقعات للمشاهد الواحدة تلو الأخرى، وهو بارع في إدخال المشاهد بأجواء معينة، ولكنه سرعان ما يهدم الوهم الذي يتكون عند المشاهد ويستبدله بحقائق صادمة.

لنمر هنا على الحكاية حتى تتضح الصورة عند القارىء الذي لم يتمكن من المشاهدة بعد، إذ تعيش



ريموندا مع ابنتها باولا (يوهانا كوبو) المراهقة في احد أحياء مدريد، وتبدأ اولى الحبكات حينما نكتشف ان زوج ريموندا السكير قد حاول اغتصاب باولا والتي من المفترض ان تكون ابنته، لكنه يعلمها في لحظة محاولته بأنه ليس والدها، ويطلب منها ان تمكنه من نفسها، ونكتشف أنه قد دفع حياته ثمنا لهذه المحاولة حيث طعنته باولا بسكين المطبخ مدافعة عن جسدها، وحينما تعود الأم ريموندا "بينلوبي كروز" من عملها وتكتشف ما جرى تقرر وابنتها اخفاء الجثة في ثلاجة مطعم مجاور كان صاحبه قد ائتمنها عليه بسبب سفره. هذه إذن أولى الحبكات التي تبدو لنا كما لو اننا نشاهد فيلما عن جريمة ما، ولكننا من جهة أخرى ندخل في حبكة أخرى، إذ تموت خالة ريموندا في القرية، ولا تتمكن

من المشاركة بدفنها او العزاء بسبب ما وقعت فيه من مصائب فترسل اختها سول (لولا ديوناس) إلى هناك حيث تلتقي ابنة خالتها اوغستينا (بلانكا بورتيللو)، وتخبرها ان شبح أمها المتوفاة كان هو الذي يعتني بالخالة المتوفاة طيلة حياتها وحيدة في بيتها؛ وبينما تغادر سول القرية وتصل بيتها نكتشف كمشاهدين للفيلم معها امرأة مختبئة في صندوق سيارتها وتنادي عليها أن تخرجها من الصندوق لأنها شبح امها، وهكذا تبدأ حبكة أخرى من نوع جديد تنتمي إلى أفلام الغموض والغرائبيات، وتأتي امها إيرين (كارمن ماورا) لتعيش في بيتها، وبالطبع فإنها لا تستطيع اخبار احد أن هذه المرأة التي تعيش معها هي امها او شبحها، فمن سيصدق هذا الهراء وبأن امرأة ميتة منذ سنوات طويلة قد عادت إلى الحياة، ولهذا تخبر من حولها بأنها عاملة روسية جاءت بها لتساعدها في عملها في قص الشعر وغسيله..!

من جهة أخرى نتعرف إلى اوغستينا المصابة بالسرطان والباحثة عن الحقيقة، وما جرى لأمها المختفية منذ سنوات والتي لا تعرف عنها شيئا..!

الفيلم يطرح بامتياز هذا العالم القوطي الغامض الذي تعيش فيه النساء، أما الرجال فهم غائبون تماما، ونكتشف في انفراط عقد الحكاية وحل غموضها شيئا فشيئا أن الرجال هم اصل البلاء وما تعانيه النساء في حاضرهن هو من صنعهم.

نعود إلى ريموندا التي انشغلت بتقديم الطعام لمجموعة من العاملين في فيلم يصور قرب ضاحيتها، وقد استعانت بمجموعة من جاراتها الوحيدات ايضا من أجل كسب المزيد من النقود وتجاهلت لفترة ما تلك الجثة القابعة في الثلاجة لزوجها المطعون، قبل ان تتعاون مع جارتها "العاهرة" لدفن الجثة بعيدا دون ان يرمش لها جفن..!



يمكن الحديث طويلا عن جماليات التصوير، والأجواء الغامضة التي صيغت، وأداء بينلوبي ورفيقاتها المدهش، وغنائها الأكثر إدهاشا لأغنية "volver" بالاسبانية طبعا، وتلك المرواح الهوائية الضخمة التي يظهرها المودوفار بين الحين والآخر لتقسم الفيلم إلى منطقتين وزمنين، فثمة الحاضر في مدريد، والماضي في القرية، وما بينهما شخصيات مأزومة أو مهزومة باحثة عن الخلاص أو الولوج أكثر في عالم من الجنون، أشباح أموات تأتي، وجثث تدفن بقلب بارد، ونساء يعانين اقصى درجات



الوحدة، ولكن ما الذي أراد أن يوصله لنا المودوفار في فيلمه هذا، وكيف تسلل الماضي إلى الحاضر بقوة وفتك بطمأنينته؟

الرجال هم السبب في إجابة بسيطة، وربما هي أيضا النظرة الشخصية لألمودوفار الكاتب والمخرج لهم، فقد اعترف علانية في إحدى المقابلات التلفزية اثناء مهرجان كان الماضي أنه "مثلي" ولكنه يحب نهود النساء..! وهي إشارة خبيثة إلى اهتمامه بإبراز الصدر العارم لكروز، وعلى أية حال فإن الفيلم تشوبه الكثير من الملاحظات، ومنها الإشارة القاسية إلى دور الأب في تدمير الأسرة، فوالد ريموندا اغتصبها وانجبت منه ابنتها واختها معا باولا التي لا تعرف تلك الحقيقة المرة، أما امها فقد عاشت ايضا من زوجها وهو نفسه أقام علاقة جسدية مع اختها، وانتهت حياته بالاحتراق معها في بيته، وهكذا نرى ان معظم الرجال قد عاثوا فسادا ودفعوا الثمن، ولعل هذا التحامل وتلك المبالغات قد قادت إلى إضعاف عنصر الاقتناع عند مشاهد الفيلم، ناهيك عن أن كل تلك الجرائم قد تمت والشرطة غائبة ولا دور لها بتاتا، أما انشغال ريموندا بافتتاح المطعم والعمل فيه بل والغناء في اليوم التالي لمقتل زوجها على يد ابنتها باولا فأمر غير مقنع أيضا، فمن غير المعقول أن لا ترتبك أو تحزن أو حتى تصاب بالاكتئاب، فقد سارت حياتها بشكل فوق العادي، وكانت تقطع الخضراوات على بعد امتار من جثة زوجها المرمية في ثلاجة الطعام.

إن اي فيلم قد تشوبه اشياء كثيرة سواء كانت من الناحية الفنية التقنية أو من ناحية مضمونه، ولكن يحسب لفيلم "العودة" أنه استطاع ادخالنا في أجوائه بكل سلاسة، وجرنا إلى التفاعل مع شخصياته، والولوج إلى حكايته والتورط في حبكته ولو إلى حين..!

---

*كاتب وصحافي أردني

yahqaissi@gmail.com





■ إعداد:
د.أحمد النعيمي

«في اللسانيات ونحو النص»

للدكتور «إبراهيم خليل»

عن دار المسيرة للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر كتاب جديد بعنوان ((في اللسانيات ونحو النص)) من تأليف الدكتور ابراهيم خليل.

يقع الكتاب في (٢٥٥) صفحة، وثلاثة أبواب. وقد جاء الباب الأول بعنوان «مقدمة في اللسانيات».. وفيه أربعة فصول هي: المدارس اللغوية المعاصرة، ثم الصوت، ثم الصرف، ثم النحو.

أما الباب الثاني فقد جاء بعنوان «دراسات في أصوات العربية»، وضمّ ثلاثة فصول هي: صوتيات ابن سينا، ثم مذهب سيبويه في تتبع التغيير الفونولوجي، ثم المقطع العروضي.

بينما جاء الباب الثالث والأخير تحت عنوان «دراسات في نحو النص»، وضم ثلاثة فصول هي: من نحو الجملة إلى نحو النص، ثم قواعد التماسك النحوي عند عبدالقاهر الجرجاني في ضوء علم النص، أما الفصل الثالث والأخير، فقد جاء بعنوان «دراسة نصية»، وهو الفصل الذي وقف على عوامل التماسك النصي في واحدة من قصائد فدوى طوقان.

يضع المؤلف للفصل الأول من هذا الكتاب عنوان «المدارس اللغوية المعاصرة»، وهو الفصل الذي يسعى فيه لتحديد مفهوم (اللسانيات) كمصطلح، والوقوف على أبرز المدارس اللسانية المعاصرة؛ لذلك نجد المؤلف يذهب إلى أن «اللسانيات هي التعبير المقابل عربياً للكلمة Linguistics بالانجليزية، وقد ترجمها بعضهم بكلمة أخرى هي علم اللسان، وبأخرى هي علم اللغة العام، وبأخرى هي الألسنية، واللسانية، واللغويات. وليست العبرة بالاسم، وإنما العبرة بالمفهوم، فاللسانيات أياً كان التعبير المستخدم في وصفها هي: الدراسة العلمية للغة - من حيث هي لغة - دراسة مستقلة عن العلوم الأخرى».ص١٣

وحين يقف الدكتور ابراهيم خليل على تأثير «فردناند دو سوسير» في اللسانيات الحديثة، فإنه يُشير - أول ما يشير - إلى تأثير سوسير في حلقة براغ اللغوية، حيث تعد هذه الحلقة من المدارس اللغوية التي تأثرت بثنائيات سوسير وآرائه في اللغة. وقد ظهرت هذه المدرسة في العام ١٩٢٦ عندما انضم اليها بعض اللغويين الروس الهاربين من تعسف الثورة الشيوعية في موسكو، وفي مقدمتهم رومان ياكبسون، وتيقولاي تروبتسكوي، وكارل بولر، وجان موكاروفسكي.

بعد ذلك يتحدث المؤلف عن مدرسة كوبنهاجن، ثم المدرسة الأمريكية.

.. وهنا يتحدث المؤلف من جملة ما يتحدث عن اللساني المعروف نعوم تشومسكي ، حيث وُلد تشومسكي في فيلادلفيا سنة ١٩٢٨ ودرس الرياضيات والفلسفة واللغة في جامعة بنسلفانيا، وحصل على الدكتوراه في اللغة من تلك الجامعة بالاضافة إلى جامعة هارفارد. وانضم إلى عدد من الجمعيات اللغوية، وعرف باهتماماته المتنوعة؛ فهو باحث في العلوم واللغة والفلسفة وكاتب سياسي وصحفي. وعلى الرغم من أنه منحدر من عائلة يهودية السلالة فإنه عُرف بمواقفه المعارضة للصهيونية، كما عارض الغزو الأمريكي للعراق، مثلما عارض حرب فيتنام من قبل.

وإذا ما انتقلنا مع مؤلف هذا الكتاب إلى الباب الثالث، فسنجده يتحدث في هذا الباب عن «نحو النص»، والمحاولات التي اهتمت بقواعده، لذلك نجد المؤلف يقول: «هذه المحاولات توضع أن علم اللغة بدأ يتصدى لدراسة النص تحليله، وهي محاولات بعيدة الأثر للاقتراب من نظرية الأدب... وباقتراب علم اللغة من نظرية الأدب يكون قد تخلى عن واحد من الشروط الأساسية التي اشترطها سوسير لدراسة اللسان، وهذا الشرط هو الاعتماد على اللغة المنطوقة لا على المكتوبة، بحجة أن المنطوقة هي التي تمثل الطبيعة الجوهرية للغة»ص١٨٧.

وحين يتحدث مؤلف هذا الكتاب عن علم اللغة الأدبي، فإنه يذهب إلى أن «هذه الفكرة وما رافقها من آراء تدعو إلى تجسير الفجوة بين علم اللسان والنقد الأدبي أو بين علم اللسان ونظرية الأدب، أدت إلى ظهور مصطلح جديد، هو علم اللغة الأدبي.. وأبرز ما ينماز به علم اللغة الأدبي عن غيره هو تجاوزه للنص المنطوق إلى المكتوب، وشموله بالنظر النص الشعري إلى جانب النص النثري».ص١٨٨

وهنا يذكرنا المؤلف بالآراء التي تقول: إن الكتابة الأدبية عامة والشعر على وجه الخصوص، تختلف عن غيرها من الكتابات، من حيث أنها تؤول إلى وسيط مادي تتحول فيه العلامات من علامات ذات دلالة لغوية تواضعية قريبة المنال، سهلة المأخذ إلى علامات ذات مرام بعيدة، وهذا لا يمنع من أن تكون الكتابة الشعرية صيغة من صيغ التواصل ما دامت تقوم على توظيف العلاقة بين المعاني اللغوية والسياق.

جملة القول: إن كتاب «في اللسانيات ونحو النص» لمؤلفه الدكتور ابراهيم خليل اضافة نوعية إلى جهوده البحثية والأكاديمية الغنية والمتعددة، فهو كتاب عميق في رؤيته، متماسك في أسلوبه ومادته، سلس في أفكاره وطروحاته.





لـ «الطاهر الهمامي»

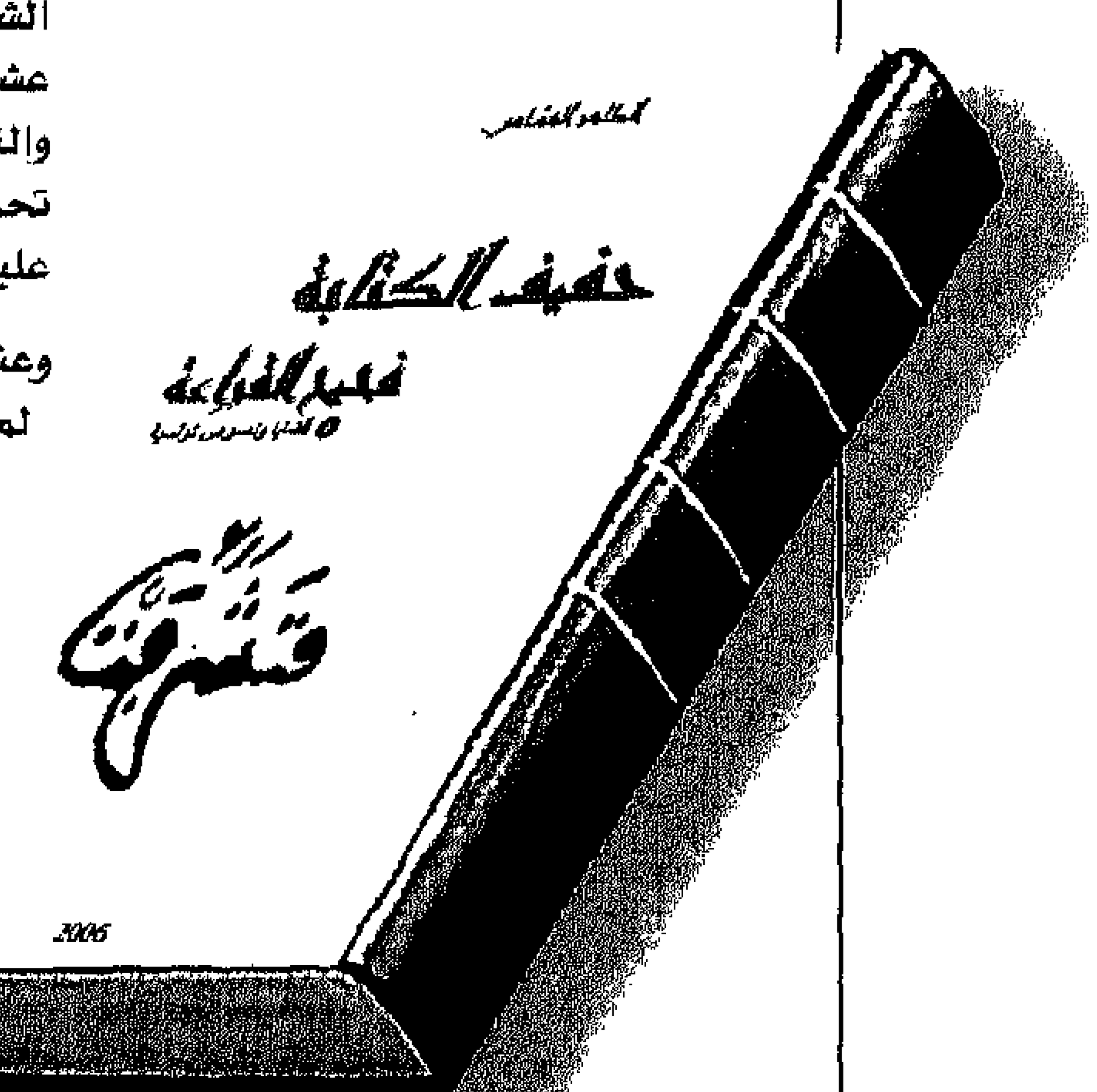
صدر في تونس، من «مطبعة فن الطباعة» كتاب بعنوان: «حفيف الكتابة .. فحيح القراءة» من تأليف الطاهر الهمامي.

يقع الكتاب في (١٧٣) صفحة، ويضم مقدمة ، ثم مدخلاً تناول فيه المؤلف حصاد القرن العشرين من الأدب التونسي، بعد ذلك وقف المؤلف على جملة من العناوين، مثل التجربة والتجريب في الشعر التونسي الحديث، وسؤال الوزن عند شعراء الطليعة، والنقد الطليعي ومحنة الانبهار.. وغير ذلك. وقد جاء الجزء الأخير من الكتاب ليكون بمثابة دراسة تطبيقية لعدد من النصوص.

وفي محاولته للإحاطة بحصاد القرن العشرين من الأدب التونسي يخبرنا مؤلف هذا الكتاب أن ما ساعده على مثل هذه المحاولة هو ممارسته لهذا الأدب سواء عن طريق الدرس والتدريس الجامعيين أو عبر تعاطي بعض اجناسه والإسهام في رسم صورته منذ زهاء أربعة عقود.

وينبهنا المؤلف إلى أن اثنين من العوامل الهامة أثرت في مسيرة الشعر التونسي خلال القرن العشرين، الأول قديم وهو ارتباط المغرب بالمشرق: مهد العروبة وآدابها، والثاني طارىء من طوارىء الطباعة الحديثة ألا وهو الصحافة والدور الخطير الذي أصبحت تؤديه في توجيه الحركة الشعرية.

ويرى المؤلف بأن القرن الماضي شهد خمس محطات متفاوتة ! لأهمية والأثر، لكنها أسهمت في رسم الخارطة الشعرية العامة بتونس، وهذه المحطات هي: محطة الشعر العصري، والمحطة الرومانسية، ومحطة الشعر الحر، ومحطة الطليعة، والمحطة الصوفية. فمنذ القرن التاسع عشر بدأ الشعر التونسي يتطلع إلى معاودة الانخراط في حركة الواقع، والتعلق بقيم الاصلاح والتمدن والنهضة، لكن دون أن يشهد هذا الشعر تحولاً في بنيته، حيث تخذ من عصور الازدهار الماضية مثلاً الى يقيس عليه ويحذو حذو نماذجه متأثراً بالتصور الاحيائي.



وعندما بزغت شمس القرن العشرين - كما يقول مؤلف الكتاب - فإنها لم تضع حداً لهذا المنحى الكلاسيكي الإحيائي الذي أخذ يتجه وجهة وطنية في علاقته بمقدمات النهوض ضد الاستعمار، بعد أن كان أسير الأغراض التقليدية من مدح، ورثاء، وهجاء، وغزل وما شاكل ذلك.

من هنا ظهرت محطة «الشعر العصري»، حيث اهتمت بعض الجرائد بقضايا الشعر، ورفعت شعار «الشعر العصري» الذي راجعت في إطار الرعاية له المفاهيم السائدة ونادت بركوب موج التطور. وتحت هذا الشعار ظهرت إلى الوجود قصائد بالفصحى وأخرى بالعامية وثار دعاة هذا الشعر على رموز التقليد.

وكان من الطبيعي أن تظهر حركة نقدية حول موضوع «الشعر العصري»، وأن يصبح لهذا الشعر أنصار وخصوم.. وهنا يخبرنا الطاهر الهمامي مؤلف هذا الكتاب بأن الضجيج الذي قام حول هذا التيار كان فوق العطاء الذي أعطاه، فلم تفرز هذه المحطة أعلاماً ونصوصاً ذات بال.

أما المحطة الثانية، وهي المحطة الرومانسية، فقد ألقت بظلالها على ثلاثة عقود من الزمن بين أوائل العشرينات وأواخر الأربعينات، وتركت أثراً بالغاً في الشعر، الذي حولته - كما يرى المؤلف - إلى شأن فردي وقلبي، وأعلنت حربها على الكلاسيكية ومنظورها ومنظومة قيمها الأدبية.

ولم تكد شعلة الرومانسية تخبو حتى ظهرت محطة الشعر الحر في أواخر الأربعينات ومطالع الخمسينات، وشب خصام بين المتمسكين بقصيدة الشطرين، ودعاة قصيدة التفعيلة. غير أن هذه المحطة بقدر ما كان لها أعلام في المشرق العربي، فقد افتقدت - برأي المؤلف - مَنْ يمثلونها في المغرب العربي.،

أما المحطة الرابعة، وهي ما يسميها المؤلف بمحطة الطليعة فقد ظهرت فيها إلى حيز الوجود قصيدة النثر بوصفها الجناح الشعري لحركة الأدب التجريبي .. ويتضح إيمان المؤلف بهذه المحطة من خلال اقتباسه لقول أحد المبدعين، حيث يقول: «أيركب الشاعر منا اليوم السيارة والقطار والطائرة ويزن الشعر بخطو الجمل؟».

والمحطة الخامسة برأي المؤلف هي المحطة الصوفية، وقد ظهرت هذه المحطة مع مسلسل الانكسارات والانهيارات التي لحقت الفكرة التقدمية ومشروع التحرر، فكان أن نشطت سوق الأرواح القديمة، واستعاد التراث الصوفي بريقه. جملة القول: إن كتاب «حفيف الكتابة» للطاهر الهمامي كتاب متميز بكل ما تعنيه الكلمة، وقد اقتصرنا في وقوفنا عليه عند المحطات السابقة نظراً لمحدودية المساحة ..

«بركة النسيان»

لـ «محمود الرحبي»

ضمن منشورات وزارة التراث والثقافة في سلطنة عمان، صدرت مجموعة قصصية بعنوان «بركة النسيان» لمؤلفها «محمود الرحبي»، ويأتي اصدار هذه المجموعة ضمن مشروع وزارة التراث والثقافة لنشر إبداعات الكتاب العمانيين، احتفاء بمسقط عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠٦.

تقع (بركة النسيان) في اثنتين وسبعين صفحة، وتضم تسع قصص، هي: صورة بعيدة، عن رجل من طيوي، أحلام تعيب، حياة أبطأ من الأمل، ملاعب مراد، طريق موصدة، ليل اليأس، بوابة الطفل، ومطعم الأخوة.

يحاول القاص من خلال هذه المجموعة القصصية ان يناقش مضامين تتصل بواقع حياتنا العربية، وتقاليدها التي باتت - في كثير من جوانبها - غير صالحة للحياة المعاصرة، ذلك أن بعض هذه التقاليد تنتهك إنسانية الإنسان، وتعطي انطباعاً بأننا ما زلنا نتدخل في خصوصيات إنساننا، وتفاصيل حياته التي لم يخولنا أحد بانتهاكها أو التدخل فيها.

ولعل القصة التي حملت عنوان «صورة بعيدة» خير مثال على ذلك، فبطل هذه القصة واسمه (صالح) يتزوج من فتاة لم تره في حياتها، وإنما رأت صورة عُرضت عليها، وقيل لها: إن هذا هو صالح. غير أن هذه الفتاة تكتشف الخديعة يوم الزفاف، حيث يتبين لها أن الصورة التي رأتها كانت لشخص آخر وأنها وقعت ضحية لهذه الخديعة.

أمام خديعة كهذه فإن الفتاة تحاول أن تمنع (صالح) من الاقتراب منها، وذلك بعد أن تواجهه بالحقيقة:

«- لست أنت .. آه .. من أنت؟

- أنا زوجك يا فاطمة، أنا صالح.

- أنت لست صالح. أنت لست الذي في الصورة.

- اهدئي .

- ابتعد عني. أنت لست الذي رأيته في الصورة.

- قلت لك أنا صالح .. إن الصورة التي أعطيت اياها كانت قديمة. أنا هو صالح»ص١١ غير أن صالح الذي خدع فاطمة بالتواطؤ مع العادات والتقاليد والأهل، لم يكن ليتراجع، أو يتخلى عن خديعته بسهولة، فنشب بين الاثنين، وهما في الغرفة المغلقة لعبة كرّ وفر، حيث نجد فاطمة تصرخ «صرخات قوية، ويرتعش جسدها، فتتصلب ملامح صالح، وتنتفخ عروق جسده، تهرع مبتعدة ناحية الباب المغلف، تهزه بقوة، وحين تتراجع يائسة، تصدم بصدره، فتروغ عنه، ثم تترنح ساقطة فوق السرير وهي تشهق بأنفاس خشنة، وتحرك يديها كالغارقة، باحثة عن صرخة في حنجرتها، التي لا تسعفها سوى بفحيح شاحب».ص١١

ولم تكن هذه المعركة لتنتهي بانتصار فاطمة، بل لقد انتهت بموتها «وعندما ينتهي صالح من الفتاة، ويخرج كالمدرك لثأر رافعاً خرقة يعوم فيها الدم، ترتسم الفرحة على وجه أمه وعلى وجوه المنتظرين، الذين وثبوا جهة الجسد المتكوم، يقلبونه دون حراك» ص١٢.

هكذا نجد للأدب في قصص محمود الرحبي وظيفة، وهي وظيفة مقاومة للظلم والقهر والخديعة، كما أنها مقاومة للعادات والتقاليد التي باتت تنتهك إنسانية الإنسان.

والقارىء لقصص (بركة النسيان) يستطيع أن يلمح في مبدعها قاصاً وأديباً واعداً بحق، فقصص المجموعة ناضجة من الناحية الفنية، والكاتب هنا يستطيع أن يقدم موضوعه وفي ذهنه وجهة نظر تجاه العالم المحيط به.

ومن حيث اللغة حافظ القاص على اللغة الفصيحة في السرد، غير أنه لم يفعل ذلك في الحوار، فثمة قصص ظل الحوار فيها فصيحاً وذلك كقصة «صورة بعيدة»، وثمة قصص تحدثت شخصياتها بلغة عامية، و ذلك مثل قصة «ليل اليائس»، التي نجد فيها حواراً على هذه الشاكلة.

«- ماذا يفعل هنا؟

- جاي يزورنا.

- ليش جاي يزورنا؟»ص٥٣

ولسنا هنا بصدد إثارة جدل حول الفصحى والعامية في الأعمال الأدبية، غير أن مثل هذه المراوحة في الاستخدامات اللغوية تُعطي انطباعاً بأن الكاتب يسعى إلى أن يمنح قصته روحاً واقعية، ولعل الحكم بالفشل أو النجاح على هذه المسألة يحتاج إلى ما هو أكثر من قراءة موجزة في كتاب.

جملة القول: لقد وضع كاتب هذه المجموعة القصصية يده على مسائل حساسة في حياتنا وتقاليدنا...





«خفق أجنحة»

لـ «عزيزة علي»

عن دار الشروق للنشر والتوزيع في عمان ورام الله، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، وبدعم من أمانة عمان الكبرى، صدر كتاب جديدة بعنوان: «خفق أجنحة: حوارات نسائية في الأدب والفن» للصحفية عزيزة علي.

يقع الكتاب في مائتين وعشرين صفحة، ويضم ثلاثة عشر حواراً مع ثلاث عشرة مبدعة عربية، والمبدعات هنّ: د. سلمى الخضراء الجيوسي، وتمام الأكحل، وسحر خليفة، وجولييت عواد، وبسمة النسور، وليلى الأطرش، ود. رفقة دودين، ود. خديجة العزيزي، وسلوى الرفاعي، ومي جليلي، وغصون رحال، وفيروز التميمي، وسحر ملص.

وتذهب صاحبة هذه الحوارات في مقدمة كتابها إلى أن الهدف الأساسي من هذه الحوارات وإخراجها في كتاب هو إدخال القارىء إلى مكونات المرأة المبدعة، من أجل أن يرصد ما يدور فيها ويتعرف عليه، ويقترب قدر المستطاع من واقعها، وما واجهها من معوقات في مسيرتها الإبداعية، وكيف تعاملت معها، وتغلبت عليها حتى استطاعت أن تستمر في تلك المسيرة.

وتُخبرنا مُجرية هذه الحوارات بأن هذه الحوارات تجمع بين صنفين من الكاتبات والفنانات: اللائي امتلكن تجربة عريقة وطويلة مع الكتابة والممارسة الفنية منذ السبعينات حتى الآن، واللائي ما يزلن في أول مشوارهن الإبداعي. الأمر الذي يجعل هذا الكتاب مطلاً على تجارب متفاوتة في عمقها وحجمها الإبداعي، إضافة إلى وقوفه على المشهد الإبداعي النسوي في كل من الأردن وفلسطين.

وتضيف صاحبة هذه الحوارات قائلة: وإذا جاز لي أن أشير إلى القضايا المهمة التي ركزت عليها في هذه الحوارات، فإنني حاولت أن أثير بعض التساؤلات عن السجال الدائر بشكل خاص، حول دور الأدب في المجتمع، ومدى ملامسته للواقع، وهل يمكن أن يكون للأدب والأديب دور في رصد حركة المجتمع ونبضه؟ وهل الكاتب قريب منع ذلك؟ وهل يشاهد ويسجل ما يطرأ على محيطه من تحولات وتغيرات؟ وهل المرأة الكاتبة والمبدعة متابعة لكل هذا الحراك، أم أنها - كما يزعم بعضهم - لا تكتب سوى عن تجربتها الشخصية، أو عوالمها الجوانية؟.

وإذا كان من الصعب الوقوف على الحوارات الواردة في هذا الكتاب، والخوض في تفاصيلها وقضاياها المطروحة للنقاش في قراءة موجزة كهذه، فسنحاول الإشارة إلى بعض هذه القضايا والآراء بشكل موجز.. حيث تذهب الدكتورة سلمى الجيوسي إلى أن القيام بعمل ناجح يتطلب اختيار عمل يحتاج إليه الآخرون، ولا يستطيعه إلا قلة من الناس، بينما تذهب الفنانة تمام الأكحل إلى أن الكثير من الشباب يريدون أن يصلوا بسرعة وسهولة، من دون أي عناء، وهذه السرعة تجعلهم يقفزون على تراثهم وعلى بيئتهم وفي الوقت نفسه لا يصلون إلى المستوى العالمي الذي يريدونه.

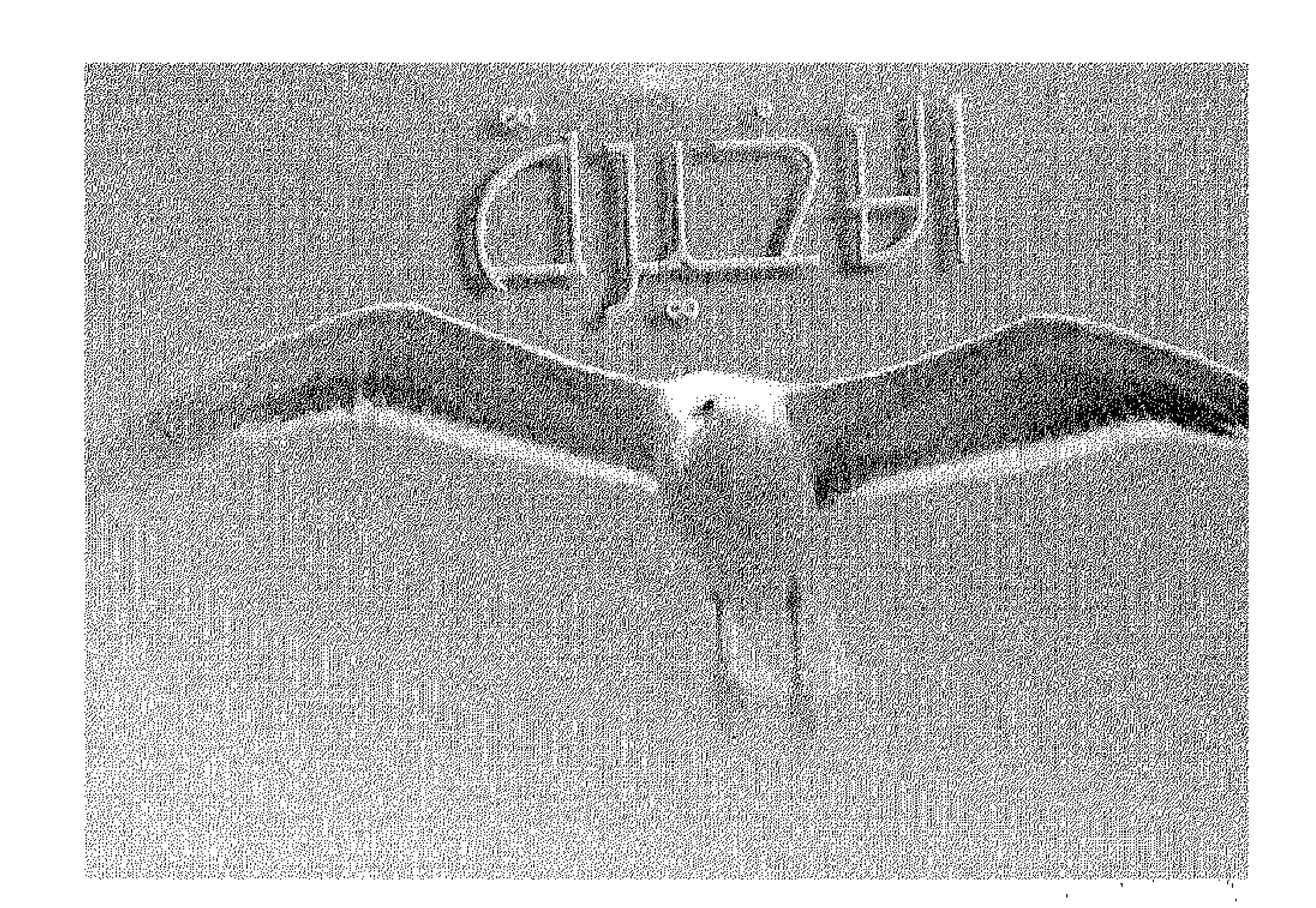
وحين تذهب الروائية سحر خليفة إلى أن الأدب أعطاها بقدر ما أعطته، فإن الممثلة والمخرجة جولييت عواد تذهب إلى أن حرية التعبير هي أحد أهم ركائز العمل الفني، فمن خلال هذه الحرية نستطيع أن ننقل الواقع بكل أشكاله وقضاياه، ومن دونها لا نستطيع أن نطرح مثل هذه المشاكل.

وترى القاصة بسمة النسور أن الكتابة مستوى ثان من حياة قائمة ومكتملة وموازية ومنفصلة ومشتبكة ومحرضة، أما الروائية ليلى الأطرش، فتشعر بالأسف لأن الآداب والفنون والفكر لم تعد سبيلاً إلى التغيير الاجتماعي - كما حدث في روسيا وفرنسا والصين وكوبا وغيرها.

وتُنادي الدكتورة رفقة دودين المثقف ليكون في الصفوف الأمامية من كل جهد تنموي، بينما توضح لنا الدكتورة خديجة العزيزي بأن اهتمامها بالفكر النسوي الغربي جاء نتيجة لاعتقادها بأن أكبر تحدٍّ يواجه عالم اليوم هو حوار الحضارات.

وتذهب الكاتبة سلوى الرفاعي إلى أن الكتابة هي ذلك الإصرار على كشف المستور والمسكوت عنه، أما الأديبة مي جليلي فتحاول التأكيد على أنه لا فرق بين نص ونص .. وهي بذلك تقف ضد تصنيف الأدب إلى نسوي وغير نسوي، بينما تذهب الأديبة غصون رحال إلى أن قضية أدب المرأة والأدب النسوي أخذت حيزاً كبيراً من النقاش والجدل دون أن يتم حسمها، فليس ثمة تعريف واضح يحدد مفهوم الأدب النسوي ومعاييره.

أما الأديبة فيروز التميمي، فتقول: «أنا انسانة وكاتبة أبحث عن مفهوم الأنوثة .. الأنوثة كطبيعة انسانية، وأفتش عنها دون أن أخلط بينها وبين متعلقاتها»، بينما تصف الأديبة سحر ملص فعل الكتابة بأنه شرفة الروح التي تطل منها على العالم.





وهم الـ "أنا" ..!!

يتفتح "وعي المبدع العربي على ذاته، منذ اشتعال أول فعل إبداعي أقدم عليه، ويصبح التوهم بأنه مركز الكون، متجليا، فائضا عن حاجة الكون لهذا التمركز الذي لا يرى حتى بالمجهر، لكن سرعان ما يبدو التمترس التالي لهذا المبدع، مفعما برائحة التفوق والعبقرية المتقصدة، ومع مرور الوقت، فإن ذلك المبدع الذي كان في بداياته يحبو، ويتوهم بأنه سيعدّل قبعة الكون بإبداعه، تنمو نرجسيته، فيما هو يقف عند حوضها حاملا إبريق أناه، يسقيها منه، غير مكترث بأنه يقف على حافة الهذيان والجنون بذات، هي في واقع الأمر، عابرة، وجدواها مثل جدوى أي ذات تحمل على كاهلها وهم أنها مركز الكون، وعنوانه الرئيس".

هذه المقدمة للمقال، تبدو متقصدة، لهجاء نرجسية المبدعين الذين يعمدون للاعتقاد بأنهم أول من أنجبتهم البشرية، وآخرهم، غير أنني لا أتعمد تشويههم، مهما كانوا مجنونين بعظمتهم، تحديدا أولئك الذين يعملون ويكدّون وينتجون إبداعاتهم في ظروف استثنائية، إذ لا يمكننا إلا الانحناء لهم، خاصة وهم ينمون في ظل قحط فكري وسياسي واجتماعي وإنساني، يبدأ من واقع التفاعل المهين مع منتجهم الإبداعي، مرورا بازدراء مهامهم التنويرية، وقدرتهم الفائقة على تحمل "إثم الإبداع " وسط محيطات لا تحترم أي شيء، وتكنّ العداء حتى للغة العربية التي يمارسون فيها إنتاج إبداعهم.

وأمام أناه الذاهبة في أوهامها، يقف المبدع مخذولا، حين يرى مطربة، لا تعرف إن كان نزار قباني مليارديرا أو عالم ذرة أو شاعرا، وتنال الاحتفاء والتكريم من كل شرائح المجتمع، فيما لا يعلم أحد إذا كان ذلك المبدع قد تناول عشاءه تلك الليلة التي احتفي فيها بالمطربة الجاهلة أم لا؟

ورغم ذلك، يبقى مبدعنا منشغلا بوهمه: أناه التي تظل تشتعل في داخله وتعبئه بمركزيته للكون، ورغبته في نيل احترام العالم الذي ينهمك به، لكنها "أنا " مهشمة، مهروسة، بمسننات كلما حشرته في زاوية السكون والموات، أيقظته حركة مسنناتها الصدئة الممضة على صوت واقعه الرديء.. واقع الإنسان المهمش، المنسي، اللائذ بوهمه، المريض باعتقاده أنه مركز الكون، دون أن ينتبه إليه أحد.

عند بعض الشعوب يحقق المبدعون مكانة معنوية ومادية رفيعة، ويشكل حضورهم الاعتباري في مجتمعاتهم، لحظة مشرقة، تؤهلهم لأن يكونوا " متنرجسين" بحق، لكنهم رغم ذلك ينطوون على مكانتهم، ويعبرون عن وجودهم بما يسمو بهم وبمجتمعهم، ويمضون في مشاريعهم الإبداعية نحو اليقين الذي أهّلهم لأن يكونوا أبناء مجتمعاتهم، مسؤولين عن لحظة الارتقاء بها، محققين احترامهم، بممارستهم لوجودهم المادي والمعنوي المنسجم مع إبداعاتهم وقوانينها التي تتعالى على الوهم، وتنفرج في زوايا الحقيقية والواقع والعقل.


إن المبدع العربي لا يحتاج للذهول مما يجري له من ازدراء، فليس وحده المريض بأناه، وكل من في محيطه يبحث عن وجوده، لأنه ناقص، غير مكتمل فيه، والمجتمعات العربية مسحوقة، تتقافز فيها رغبات مريضة عدة، أنتجها الازدراء العام لـ" مشروع الإنسان العربي".

ففي غياب أدنى الحقوق التي يجب أن تتوافر للإنسان كي يغذي كينونته ووجوده، تنهض الأمراض التي تهبط بالإنسان للحضيض، وتسخّره ليكون عالة على نفسه، وعلى الوجود ذاته، وتفرض أوهامها على واقعه.

وهنا.. على المبدع العربي ألا يطالب بما هو أبعد مما يستحق، وأن ينسى أنه مركز الكون، لأنه ليس سوى نقطة من نقاط مسحوقة كثيرة في المحيط الذي ينمو فيه، وإذا كان يطالب بأن يكون صاحب الحظوة والمكانة، فعليه أن يحقق شيئا لمجتمعه، بصفته صاحب لحظة تنويرية، ومحركا للوعي، ومنهضا لكوامن التقدم في ذوات المجتمع، لكنه غائب تماما عن ذلك، ومتمركز في ذاته، منسحق بأوهامها، وهو ما يدفع ضريبته اليوم بانسلاخه عن الواقع واتباعه الوهم.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com



سيدات يونانيات في البازار
للفنان : أنطوان دي فافري



خارج القصر
للفنان: سيموني جوستافو